BIBLIOTECA UNIVERSALE

DI

SCELTA LETTERATURA

ANTICA E MODERNA

CLASSE GRECA

BIBLIOTECA
UNIVERSALE

DI SCELTA

LETTERATURA

ANTICA E MODERNA

MILANO

PER NICOLÒ BETTONI

M.DCCC.XXVII

LA POETICA

D'ARISTOTILE

VOLGARIZZATA

DA

LODOVICO CASTELVETRO

MILANO

PER NICOLÒ BETTONI

M.DCCC.XXVII

GLI EDITORI

La Poetica d' Aristotile tradotta dal Castelvetro non avrà mai bisogno di raccomandazione, se non quando i buoni studj saranno venuti all'estremo d'ogni bassezza. Possono i pedanti aver falsati i precetti di quel Grande, ma per chi s'accosta alle Opere di lui senza brigarsi dei lunghi e vani commenti, nei quali furono quasi sepolte, sta sempre

preparato un tesoro d' utili, e vere dottrine. Nè quegli stessi, che si ritrassero dalla scuola dei classici, hanno per ciò motivo di rifiutare questa Poetica, in cui senza invidia, o contenzione di partito sono additate le immutabili strade del Bello. E ben lo conobbe quel sommo Lessing, che fu per certo il più ingegnoso critico che avesse mai la Germania. Egli sorgeva ad avviare primo la sua patria ad una poesia nazionale, egli si facea capo, e quasi creatore degli studj romantici, ma tuttavia nella Drammaturgia d'Amburgo, non dubitava di francamente affermare, che egli aveva questo libro d'Aristotile per un' Opera altrettanto in-

fallibile, che gli Elementi d'Euclide. Dopo questo solenne giudizio non occorrono altre parole, chè troppo è conosciuto il sottile ingegno del traduttore Castelvetro, e la somma sua perizia di greco, nè alle note del Metastasio è richiesto altro elogio dopo il nome del loro autore.

PARTE PRIMA

SI DIVIDE IN NOVE CAPITOLI, E SI DICE CHE COSA SIA POESIA IN GENERALE ED IN PARTICOLARE

CAPITOLO PRIMO

Titolo e Proposizione.

Della Poetica, e d'essa, e delle spezie di essa, quale forza ciascuna ha, e come bisogna costituirsi le favole, se dee star bene la poesia, e appresso di quante e di quali particelle è composta, e similmente dell' altre cose le quali appartengono ad una stessa via d'insegnamento, ragioniamo, cominciando secondo natura prima dalle prime cose.

CAPITOLO II

Come maniera generale di poesia è rassomiglianza, e come maniera particolare conta tre specie differenti per istormento, e per materia, e per modo.

Ora l' epopea e la poesia della tragedia, ed appresso la commedia e la ditirambica composizione, e la maggier parte dell' arte

del flauto e della cetra, tutte si ritrovano insieme essere rassomiglianti; ma sono differenti tra loro in tre cose; perciocchè o sono differenti rassomigliano con cose di maniera diverse, o con cose diverse, o diversamente e non in un medesimo modo.

CAPITOLO III

Esempio d'arti, nelle quali la rassomiglianza si fa per materia, per modo e per istormento.

Perciocchè siccome alcuni effigiando con colori e con figure rassomigliano molte cose, ma gli uni per arte, e gli altri per usanza, e certi altri con gli uni e con l'altre; così tra le predette arti ognuna fa la rassomiglianza col numero, col parlare e con l'armonia, e con queste cose o separate o mescolate, come fanno, usando l' armonia e il numero solamente, e quella del flauto e quella della cetra; e se alcune altre si trovano di così fatta potenza, come è quella delle zampogne. Ma con lo stesso numero rassomigliano senza armonia certi ballatori, perciocchè questi per figurati numeri rassomigliano ancora e costumi e tormenti ed azioni. (1).

CAPITOLO IV

Alcuna poesia usa le parole sole, come l'epopea, nè si può fare in prosa, nè si diversifica per diversità di verso.

Ma l'epopea rassomiglia solamente con parlari nudi o con misurati versi, e con questi ovvero mescolandoli insieme, ovvero usando una certa maniera di misurati versi, de'quali rimane appagata infino a questo tempo (2). Perciocchè non possiamo a partito niuno nominare per cosa comune i mimi di Sofronte e di Zenarco, e i ragionamenti socratici. Nè se altri per trimetri, o per elegi, o per alcuni altri così fatti versi non farà rassomiglianza, avvegna che gli uomini congiungendo τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν nominino, pogniamo questi elegiopei e quelli epopei, non appellandoli poeti perchè abbiano rispetto alla rassomiglianza, ma comunemente al verso, conciossiacosachè se pubblicano alcuno soggetto di medicina o di musica per versi, così li sogliono chiamare (3). Ma nulla ha di comune tra Omero ed Empedocle fuori che il verso; laonde giustamente è da chiamare quegli poeta, e questi favellatore di natura piuttosto che poeta. Or similmente, se altri mescolando tutti i versi insieme, non farà rassomiglianza nella guisa che Cheremone fece

nel Centauro una rapsodia mescolata di tutti i versi, non sarà già da appellare poeta. Adunque di queste cose determinisi in questo modo.

CAPITOLO V

Quali poesie rassomigliano per tutti e tre gli stormenti, verso, armonia e ballo.

Ora sono alcune arti le quali usano tutte le dette cose, e dico come numero, e concento, e misurato verso, siccome fa e la poesia dei ditirambici, e quella delle leggi, e la tragedia, e la commedia; ma sono differenti, chè quelle le usano tutte insieme, e queste separatamente. Adunque dico queste essere le differenze delle arti con le quali fanno la rassomiglianza (4).

CAPITOLO VI

Come la poesia si divide in tre specie.

Ora poichè i rassomiglianti, rassomigliano coloro che fanno, ed è necessità che questi sieno o buoni o rei, perciocchè i costumi quasi sempre accompagnano questi soli; conciossiacosachè tutti gli uomini sieno differenti di costumi per malvagità o per bontà, egli è di necessità rassomigliare i migliori, che noi, o i peggiori, o i cosiffatti, secondo che fanno i dipintori (5). E certo Polignoto effigiava i migliori, e Pausone i peggiori, e Dionigi i simili.

CAPITOLO VII

Come ciascuna specie di rassomiglianza stormentale riceve divisione per le specie della rassomiglianza materiale.

Ora cosa manifesta è che ciascuna delle già dette rassomiglianze ed avrà queste differenze e sarà diversa per rassomigliare cose diverse in questo modo; perciocchè avviene che e nell'arte del ballo e del flauto e della cetra sieno queste dissimilitudini e intorno a'parlari e a'nudi versi. Siccome Omero nel vero potrebbe rassomigliare i migliori, e Cleofonte i simili, ed Egemone il Tasiano, che primiero fece le parodie, e Nicocare, che fece la Deliade, i peggiori; e similmente avviene ciò intorno ai ditirambi ed alle leggi; perciocchè siccome Terpandro e Frinide rassomiglia i migliori, così Arga i simili, e Timoteo e Filosseno, che fece i Ciclopi, potrebbe rassomigliare i peggiori. Ora con questa stessa differenza s'è divisa ancora la tragedia dalla commedia, conciossiacosachè questa voglia rassomigliare i peggiori e quella i migliori; che non sono gli uomini del nostro tempo.

CAPITOLO VIII

Come la poesia per cagione del modo si divide in tre specie, e come ciascuna specie

della rassomiglianza materiale, e stormentale riceve divisione per le tre specie della rassomiglianza del modo.

Ora segue appresso la terza differenza di queste (cioè delle rassomiglianze), la quale è come altri possa rassomigliare ciascuna maniera di queste (cioè delle differenze (6). Perciocchè avviene che alcuna volta si fa la rassomiglianza e con quelle medesime cose e di quelle medesime cose, o raccontando altri, o divenendo un'altra cosa, secondo che fa Omero, o come standosi quello stesso e non tramutato, o essendo tutti i rassomiglianti come occupati in faccende ed operanti. Adunque la rassomiglianza consiste in queste tre differenze, come dicemmo da prima *con che, e che, e come.* Laonde per una sarà uno stesso assomigliatore Sofocle con Omero; perciocchè amendue rassomigliano i forniti di virtù; per un' altra con Aristofane (7); perciocchè amendue rassomigliano gli occupati in faccende e gli operanti. E di quindi alcuni affermano essere chiamate esse *poesie d' azioni* (8); perciocchè rassomigliano gli operanti.

CAPITOLO IX

Chi siano stati i trovatori della tragedia e della commedia.

Quindi ancora i Doriesi difendono per sua e la tragedia e la commedia; conciossiachè

i Megaresi difendono per sua la commedia, e quelli che sono di qua, quasi come sia nata al tempo del reggimento popolaresco, che era appo loro, e quelli che sono in Cicilia, poi che Epicarmo il poeta fu quindi, il quale fu molto più antico di Chonida e di Magnete. Ed alcuni di quelli che sono nel Peloponneso difendono per sua la tragedia, producendo per segnale i nomi. Perciocchè questi dicono di chiamare le circostanti ville κωγας, e che gli Ateniesi le chiamano δήμους, e che i Commedi non furono detti da κωμαζειν (cioè da far conviti e feste), ma dall'andare errando per le ville, essendo scacciati vituperosamente dalla città. E dicono che essi appellano il fare δρᾶν ma gli Ateniesi πραττειν. Adunque delle differenze della rassomiglianza, e quante e quali sieno, sieno dette queste cose.

LA POETICA D' ARISTOTILE

PARTE SECONDA

SI DIVIDE IN SETTE CAPITOLI, NE' QUALI SI DICE DELL' ORIGINE DELLA POESIA IN GENERALE ED IN ISPECIALE

CAPITOLO PRIMO

Per quale maniera d'uomini fu trovata la poesia in generale, e come.

Adunque pajono fuori d'ogni dubbio due cagioni e l'una e l'altra naturale aver generata la poesia; perciocchè e'l rassomigliare è innestato negli uomini infino da fanciullezza; ed in questo sono differenti dagli altri animali, chè l'uomo è animale attissimo a rassomigliare, ed appara da prima per rassomiglianza, e tutti si rallegrano delle rassomiglianze. Ora di ciò appare il segnale nelle opere; perciocchè noi con diletto riguardiamo le immagini, e specialmente se son fatte con diligenza di quelle cose, che noi con noja veggiamo, come le forme delle bestie schifevolissime e de' corpi morti. E la cagione di ciò si è, che lo imparare non solamente è dilettevolissimo a' filosofanti, ma agli altri ancora similmente. Egli è vero che gli altri

ne sono poco partefici, conciossiacosachè perciò si rallegrino riguardando le immagini, perchè avviene che considerandole imparino, e comprendano per sillogismo che sia ciascuna cosa, come che questi è colui, poichè se avvenisse che non l' avesse prima veduto non prenderebbe diletto per la rassomiglianza, ma per lo magistero o per lo colore o per cosiffatta altra cagione. Perchè dunque in noi secondo la natura è il rassomigliare, e l' armonia, e il numero; perciocchè è cosa manifesta che i versi misurati sono particelle de' numeri, da prima coloro che erano per natura vie più degli altri disposti a quelli, a poco a poco avanzarono e generarono la poesia versificando sprovvedutamente (9).

CAPITOLO II

Per quali maniere d' uomini fu trovata la poesia in ispeciale, e come.

Ora la poesia fu tirata in diverse parti secondo i proprj loro costumi. Perciocchè i più magnifici rassomigliavano le azioni belle e le simili a loro, ma i più dimessi quelle de' vili, componendo da prima villanie, siccome gli altri laudi e celebrazioni. Adunque non possiamo di coloro che furono avanti ad Omero nominare poema cotale, egli è ben verisimile che ne fossero molti; e cominciando da Ome-

ro ci è lecito nominare quale è il Margite di lui e i cosiffatti. A' quali secondo il convenevole sopravvenne il verso giambesco, perchè in questo verso vicendevolmente si villaneggiavano l'uno l'altro. E divennero degli antichi alcuni poeti de' versi eroici e alcuni de' giambi. Ora siccome Omero quanto alla magnificenza fu tra gli altri massimamente poeta, perciocchè egli fu solo, non perchè facesse bene le rassomiglianze, ma perchè ancora le fece rappresentativamente, così fu il primo che fece vedere le figure della commedia, avendo rappresentata non villania, ma cosa da far ridere. Perciocchè il Margite ha proporzione; siccome l'Iliade e l'Odissea riguardano la tragedia, così questi riguarda la commedia. Ora scoperta la tragedia e la commedia, coloro che erano sospinti all' una e all'altra poesia, secondo la propria natura, divennero alcuni facitori di commedia in luogo di giambi, ed alcuni altri maestri di tragedia in luogo di versi eroici, per essere queste figure maggiori e più onorevoli di quelle.

CAPITOLO III

Che altrove è da dire, se la tragedia ha le specie bastevoli, e se ha quel valore leggendola, che ha recitandola.

Ora la investigazione se per avventura la tragedia abbia le spezie che le bastino o no,

e quello medesimo esaminandolo per sè e co' teatri, pertiene ad altro ragionamento.

CAPITOLO IV

Onde ricevessero alcuni accrescimenti la tragedia e la commedia, e per chi ricevesse la tragedia altri accrescimenti, e alcuni mutamenti; e che certi altri senza sapersi per chi.

Adunque essendo nata da principio sprovvedutamente sopravvenuto ed essa e la commedia, fu quella da cantanti i ditirambi, e questa da celebranti i fallici, che ancora oggidì in molte città per leggi si conservano, a poco a poco accresciuta. Ma quanto è manifesto di lei, la tragedia fatte molte mutazioni si posò, poi che ebbe la sua natura. Ed Eschilo primo tirò la moltitudine de' rappresentatori da una a due, e diminuì le parti del coro ed ordinò che fosse riconosciuto il rappresentatore delle prime parti. Ma Sofocle ordinò che fossero tre i rappresentatori, e la dipintura del palco, ed oltre a ciò la grandezza, posposte le favole picciole e 'l parlar ridevole con l' allontanarsi dalla maniera satiresca, prese dignità. E il verso tetrametro fu fatto giambico; conciossiacosachè prima usassero il tetrametro per essere la poesia satirica e più inclinata al ballo. Ora tenendosi ragionamenti vicendevoli la natura per sè trovò il verso proprio, perciocchè il

giambo tra i versi è attissimo a cosiffatti ragionamenti. E di ciò abbiamo il segnale, che facciamo in parlando l'uno con l'altro assaissimi giambi e poche fiate esametri, e quando trapassiamo l'armonia del parlar vicendevole. Ed oltre a ciò la moltitudine degli episodj (10) e l'altre cose si dicono essere state acconce, secondo che ciascuna si sta. Adunque a noi tanto basti aver detto di queste cose. Perciocchè sarebbe per avventura impresa troppo lunga il ragionar pienamente di ciascuna cosa.

CAPITOLO V.

Che il vizio, in quanto muove il riso, è soggetto della rassomiglianza comica.

Ora la commedia è, come dicemmo, rassomiglianza di peggiori, non già secondo ogni vizio. Ma il ridevole è particella della turpitudine. Perciocchè il ridevole è un certo difetto e turpitudine senza dolore e senza guastamento, come, per non andare lontano, per esempio, ridevole è alcuna faccia turpe e storta senza dolore (11).

CAPITOLO VI

Che non si sa per chi ricevesse la commedia gli altri accrescimenti, ancora che si sappia per chi ricevesse le favole.

Adunque gli avanzamenti della tragedia e per chi furono fatti non sono nascosi. Ma la

commedia, per non esserne da prima stato tenuto conto; è nascosa. Perciocchè tardi l'Arconte s'indusse a darle il coro de' Commedi, ma essi spontaneamente s'offerivano; ed avendo già essa certe figure, pochi poeti di lei si ricordano. Ma chi le abbia assegnate le persone, o i prologhi, o le moltitudini dei rappresentatori, e qualunque altre cosiffatte cose, non si è saputo. Ora Epicarmo e Formide misero prima mano a far le favole. Adunque ciò primieramente venne di Cicilia. Ma tra coloro che dimoravano in Atene fu il primo Crate che cominciò, lasciata da parte l'idea giambica, a fare i sermoni universali, o le favole (12).

CAPITOLO VII

Quale conformità e quale differenza abbiano tra sè l'epopea e la tragedia.

Ora l'epopea accompagnò la tragedia in fino a questo termine solo, che con parole è rassomiglianza de' nobili. Ma sono differenti in questo che quella ha il verso misurato semplice ed è raccontativa e fornita di lunghezza, e questa si sforza, quanto può il più, di stare sotto un giro del Sole, o di mutarne poco; ma l'epopea è smoderata per tempo, e in ciò è differente dalla tragedia. Egli è vero che da prima similmente facevano questo stesso nelle

tragedie e ne' versi epici (13). Ora delle parti della tragedia alcune sono quelle stesse dell'epopea, e alcune sono sue proprie. Laonde chiunque abbia conoscenza della tragedia buona e rea, l'avrà ancora dell'epopea (14); percioccbè nella tragedia sono le cose che ha l'epopea; ma tutte le cose non sono nel l' epopca che ha la tragedia. Adunque della rassomiglianza che si fa col verso esametro, e della commedia parleremo poi.

PARTE TERZA

SI DIVIDE IN VENTISETTE CAPITOLI, NE' QUALI SI DICE DELLA TRAGEDIA

CAPITOLO PRIMO

Diffinizione della tragedia.

Ora favelliamo della tragedia, raccogliendo la diffinizione della sostanza sua che si constituisce per le cose dette. È adunque tragedia rassomiglianza d'azione magnifica, compiuta, che abbia grandezza, di ciascuna delle spezie di coloro che rappresentano, con favella fatta dilettevole separatamente per par-

ticelle e non per narrazione; ed oltre a ciò induca per misericordia e per ispavento purgazione di cosiffatte passioni (15). E dico favella fatta dilettevole quella che ha numero, ed armonia, e melodia. E dico quelle parole separatamente delle spezie, il menare alcune cose ad effetto solamente per versi misurati, e di nuovo certe altre per melodia.

CAPITOLO II

Come sieno sei parti di qualità della tragedia, e quali, e a qual maniera di rassomiglianza appartenga ciascuna delle predette sei parti.

Ora perchè persone operando fanno la rassomiglianza di necessità, primieramente sarà una particella della tragedia l'ornamento della vista; poi l'opera della melodia; e la favella. Perciocchè con queste cose fanno la rassomiglianza. E dico favella la composizione stessa de' versi misurati, ed opera di melodia quello che ha la forza sua palese a tutti. E perchè è rassomiglianza d'azione, e fatta per alcuni che operano, li quali è di necessità che abbiano alcune qualità secondo il costume e secondo la sentenza; perciocchè per questi cosiffatti diciamo ancora l'azioni essere di certe qualità, sono naturalmente due le cagioni delle azioni: la sentenza e il costume.

E secondo queste tutti gli uomini sono felici o infelici. Ora dell'azione la favola è rassomiglianza; perciocchè dico favola questa, che è composizione delle faccende; e i costumi questi, secondo i quali gli operatori diciamo essere di certe qualità; e la sentenza consistere in quelle cose, nelle quali i favellatori dimostrano cosa particolare, e ancora proferiscono sentenza universale. Adunque di necessità sono sei parti di ogni tragedia, secondo le quali la tragedia è di certe qualità. E sono queste: *Favola, Costume, Favella, Sentenza, e Vista, e Opera di Melodia*. Perciocchè sono due parti *con che* rassomigliano, ed una *come* rassomigliano, e tre *cui* rassomigliano. Ed oltre a queste niuna ci ha. Non pochi adunque hanno adoperate queste spezie d'esse tragedie, acciocchè dica così. Perciocchè la vista comprende il tutto e il costume, e la favola, e la favella, e la melodia, e la sentenza similmente.

CAPITOLO III

Della dignità di ciascuna delle sei parti di qualità della tragedia, e in qual grado ciascuna di loro si debba riporre.

Ora grandissima cosa è tra queste la composizione delle cose. Perciocchè la tragedia è rassomiglianza non d'uomini ma d'azioni,

e per conseguenza di felicità e di miseria; conciossiacosachè la felicità e la miseria consista in azione, e la fine sia alcuna azione e non qualità. Ora secondo i costumi gli uomini sono di certa qualità, ma secondo le azioni sono felici o il contrario. Non adunque acciocchè rassomiglino i costumi introducono le azioni, ma prendono i costumi per cagione delle azioni. Sì che le faccende e la favola sono il fine della tragedia; ma il fine è cosa tra tutte grandissima. Perciocchè senza azione non potrà essere tragedia, ma senza costumi potrà essere (16); conciossiacosachè le tragedie de' più de' moderni sieno scostumate. E brevemente molti poeti sono cotali quale fu tra' pittori Zeusi verso Polignoto. Perciocchè Polignoto fu buono pittore dei costumi, e la pittura di Zeusi non aveva niuno costume. Ancora se alcuno ponesse insieme per ordine ragionamenti costumati e favelle e sentenze ben fatte, non farebbe quello che è opera della tragedia, ma vie più tosto il farebbe quella tragedia che usasse queste cose con difetto, e avesse la favola e la costituzione delle cose ben fatte. Oltre a queste cose le cose grandissime con le quali la tragedia tira a sè gli animi, sono le parti della favola, cioè le mutazioni e le riconoscenze. Ancora ci è questo segnale che coloro che pongono mano a poetare, prima

possono pervenire alla perfezione della favella e de' costumi, che constituiscano bene le cose; come ancora mostrano quasi tutti i primi poeti. Adunque principio, e come anima è la favola della tragedia. E la seconda cosa, sono i costumi; perciocchè cosa simile avviene ancora nella pittura, poichè così non diletterebbe altri, avendo distesi bellissimi colori confusamente, come farebbe se di chiaro e di scuro avesse figurata una immagine; ed è rassomiglianza d'azione, e per cagione di questa massimamente di coloro che operano. La terza cosa è la sentenza (17), e ciò è il poter dire quelle cose che vi sono, o che sarebbe convenevole che vi fossero. Il che ne' ragionamenti è l'opera dell'arte cittadinesca o della rettorica. Perciocchè gli antichi introducevano le persone a parlare secondo la cittadinesca; ma i moderni le introducono secondo la rettorica. Ora il costume è tale che dimostra quale sia l'azione nelle cose, nelle quali non è manifesto se il favellatore le elegga o rifiuti. Laonde ci sono dei ragionamenti che non hanno costume. E la sentenza è in quelle cose nelle quali dimostrano alcuna cosa, come è, o come non è, o universalmente espongono alcuna cosa. La quarta cosa è la favella de' ragionamenti. Ora dico, come è stato detto prima: la favella essere la sposizione che si fa per pa-

role, il che e ne' versi e nelle prose ha quella medesima forza. Ora oltre all' altre cinque cose ha l' opera della melodia grandissimo diletto (18). E la vista, con tutto che tiri a sè gli animi non è dell' arte, ed a partito niuno è propria della poetica. Perciocchè la forza della tragedia è ancora senza passare all' atto e senza i contraffacitori. Ancora è più propria l' arte del legnajuolo per l' apparecchio del palco, che l' arte de' poeti (19).

CAPITOLO IV

Da ragionare è prima della favola; e prima si ragiona che sia perfetta o tutta.

Ora determinate così queste cose diciamo appresso, quale dee essere la constituzione delle cose, poichè ciò è cosa della tragedia e prima e grandissima. Ora è fermato per noi, che la tragedia è rassomiglianza d' azione perfetta, e tutta, la quale abbia certa grandezza; perciocchè ci è alcun tutto che non ha niuna grandezza. Ed è tutto quella cosa che ha principio, mezzo e fine. E principio è quella cosa che di necessità non è dopo un' altra, ma dopo essa un' altra di natura è o si fa. Ma fine per lo contrario è quella cosa, che di natura è dopo un' altra o per necessità, o per lo più, e dopo essa niun' altra è. E il mezzo è quello che è do-

po altra cosa, e dopo esso è altra cosa. Bisogna dunque, che coloro, li quali constituiscono bene le favole, non deano loro principio, onde che sia a caso, nè fine, dove che sia a caso, ma che usino le predette idee (20).

CAPITOLO V

Che la favola debba essere grande, e quanto.

Ed oltre a ciò poichè l'animale bello, ed ogni altra cosa, che è constituita di certe parti, non solamente dee avere quelle ordinate, ma ancora dee essere accompagnata da grandezza, ma non già da qualunque grandezza: conciossiacosachè la bellezza consista nella grandezza e nell'ordine. Laonde nè animale alcuno piccolissimo potrà esser bello; perciocchè lo sguardo fatto in tempo presso che insensibile si confonde; nè alcun grandissimo; perciocchè lo sguardo non si fa in una fiata, ma perisce a' riguardanti l'unità e il tutto dallo sguardo, come se un animale fosse di stadj quaranta. Perciocchè dee, così come ne' corpi vedevoli, e negli animali trovarsi una grandezza, e questa cosiffatta che si possa comprendere in uno sguardo; così ancora nelle favole dee trovarsi una lunghezza, e questa cosiffatta che si possa tenere a mente. Ora il termine della lunghezza, quanto alla rappresentazione in atto ed al senso, non per-

tiene all'arte. Perciocchè se facesse bisogno di termine per rappresentar tragedie in atto, si rappresenterebbero senza fallo alla clepsidra, siccome già, ed alcuna volta affermano essersi fatto. Ora il termine che è secondo la stessa natura della cosa, sempre è più bello, avendo rispetto alla grandezza, quanto si fa maggiore, purchè sia manifesto. Ma acciocchè semplicemente determinando ne favelliamo, in quanta grandezza: facendosi le cose successivamente secondo la verisimilitudine, o la necessità, avviene che di miseria si trapassi in felicità o di felicità in miseria; questo è sufficiente termine della grandezza (21).

CAPITOLO VI

Che la favola debba essere una; e quale sia o non sia parte del tutto.

Ora la favola è una, non come alcuni estimano, se si raggira intorno ad una persona, perciocchè molte ed infinite cose alla maniera avvengono, d'alcune delle quali non può essere punto una cosa, e così anche ora sono molte azioni di una persona, delle quali punto non si fa un'azione. Perchè tutti quei poeti pajono prendere errore, i quali hanno composti Ercoleidi e Teseidi, e così fatti poemi: perciocchè si danno ad intendere, poichè Ercole è una persona, dovere ancora la

favola essere una (22). Ma Omero siccome nelle altre cose avanza gli altri, così pare anche che vedesse o per arte o per natura quello che in ciò stava bene. Perciocchè compilando l'Odissea, non poetò di tutte le cose che a lui avvennero come dell'essere fedito nel Parnaso, e dello infingere d'esser pazzo nella ragunanza dell'arte delle quali cose non era punto di necessità, o verisimile che, fatta l'una, fosse fatta l'altra; ma di quelle cose che si raggirano intorno ad un'azione, quale diciamo essere l'Odissea, dispose, e similmente ancora l'Iliade. Bisogna dunque che, così come nelle altre arti rappresentative una è la rassomiglianza d'una cosa, così ancora che la favola, che è rassomiglianza d'azione sia d'una, e di questa tutta, e che le parti delle cose sieno disposte così che, trasportata una parte o levata via, si trasformi e si muti il tutto. Perciocchè quella particella, che, essendo o non essendo presente, non opera cosa notabile, non è particella del tutto (23).

CAPITOLO VII

Che la favola debba essere possibile. Che i nomi, e le cose possano essere immaginati o parte o tutti dal poeta.

Ora per le cose dette appare ancora che questo non è l'ufficio del poeta il dire le co-

se avvenute, ma quali possono avvenire, e le possibili secondo la verisimilitudine o la necessità. Perciocchè l'istorico e il poeta non sono differenti nel parlare con verso o senza verso. E certo, mettendosi le cose d'Erodoto in verso non saranno però meno certa istoria con verso che senza versi. Ma in questo sono differenti che l'uno dice le cose avvenute, e l'altro quali possono avvenire (24). Laonde ancora la poesia è cosa più da filosofante e da assottigliato negli studj che non è l'istoria; perciocchè la poesia dice più le cose universali, e l'istoria le particolari. Ora il dire le cose universali si è quando si dice che avviene ad un cotale il dire o il fare cotali cose secondo la verisimilitudine o la necessità: al che mira la poesia che impone i nomi. Ma il dire le cose particolari si è quando si dice quello che Alcibiade fece o patì (25). Adunque già questo nella commedia è fatto manifesto: perciocchè, costituita la favola di cose verisimili, così impongono que' nomi che loro si parano davanti, e non poteano come fanno i compositori de' giambi intorno a ciascuno particolarmente. Ma nella tragedia mantengono i nomi imposti: e la ragione è che credibile è il possibile. E di vero non crediamo punto le cose non avvenute essere possibili. Ma è manifesto che le cose avvenute sono possibili, perciocchè non sarebbono av-

venute se fossero impossibili. Ma non pertanto ancora in alcune tragedie uno o due sono i nomi conosciuti, e gli altri sono immaginati dal poeta, e in alcune non pure uno è conosciuto, come nel Fiore d'Agatone; perciocchè in esso parimente le azioni e i nomi sono immaginati, e non perciò meno diletta. Perchè non è sempre da cercare di mantenere le favole ricevute, intorno alle quali si raggirano le tragedie; perciocchè il cercar ciò è cosa ridevole; poichè quelle cose che sono conosciute, sono conosciute da pochi, e nondimeno rallegrano ognuno. Adunque quindi appare che il poeta dee essere tanto più poeta delle favole che di versi, quanto è più poeta secondo la rassomiglianza e rassomiglia le azioni. Ora ancora, se avvenisse che poetasse di cose avvenute sarebbe nondimeno poeta; perciocchè nulla vieta che alcune delle cose avvenute non sieno tali quali è verisimile dovere avvenire, e possibili ad avvenire nella maniera ch' egli è poeta di quelle.

CAPITOLO VIII

Che la favola non debba avere digressioni sconvenevoli.

Ora tra le semplici favole ed azioni sono pessime quelle che hanno le digressioni sconvenevoli. E dico quella favola ha vere le di-

gressioni sconvenevoli, nella quale le digressioni nè secondo verisimilitudine, nè secondo necessità sono incatenate l'una con l'altra. E cosiffatte favole sono fatte da' poeti rei per loro stessi, e da' buoni per li rappresentatori. Perciocchè tenzonando a prova e tirando la favola in lungo più che non si può, spesse fiate sono costretti a perturbare l'ordine incatenato.

CAPITOLO IX

Che la favola debba essere maravigliosa.

Ma poichè la favola rassomiglianza è non solamente d'azione perfetta, ma di cose ancora spaventevoli e misericordiose, e queste cose per maraviglia sono massimamente cotali, e molto più sono cotali quando avvengono fuori d'ogni credere l'una per l'altra; perciocchè la maraviglia sopravviene maggiore in questa guisa, che se avvenissero temerariamente e per fortuna, conciossiacosachè ancora tra le cose della fortuna quelle pajano maravigliosissime, le quali mostrano d'essere state fatte, come a studio, come fu quando la statua di Mizio in Argo uccise colui che era colpevole della morte di Mizio, cadendogli addosso mentre era in teatro; perciocchè cosiffatti avvenimenti non pajono avvenire temerariamente. Adunque è di necessità che cosiffatte favole sieno bellissime.

CAPITOLO X

Che la favola debba essere ravviluppata. Che cosa sia γ̔ῶεριῶέττα, *cioè rivolgimento, e che sia la riconoscenza.*

Ora alcune delle favole sono semplici ed alcune sono ravviluppate; perciocchè anche le azioni delle quali le favole sono rassomiglianze, acciocchè non cerchiamo altra prova, sono cosiffatte. E chiamo semplice azione quella, il trapassamento della quale essendo essa, siccome è stato determinato, continuata, ed una sola, si fa senza rivolgimento o riconoscenza. E ravviluppata è quella, della quale il trapassamento è con riconoscenza, o con rivolgimento, o con amendue (26). E conviene che queste cose sieno generate dalla stessa constituzione della favola, in guisa che esse avvengano per le cose passate o di necessità o secondo verisimilitudine. Perciocchè v' ha gran differenza che alcune cose avvengano per alcune, o dopo alcune. Ora rivolgimento è la mutazione in contrario delle cose che si fanno, secondo che è stato detto. E ciò, come diciamo, facciasi secondo verisimilitudine o necessità, siccome nell' Edipo. Vegnendo altri per far rallegrare Edipo, e per liberarlo dalla paura ch' egli aveva della madre, avendo egli manifestato chi egli era,

operò il contrario. E nel Linceo: egli è menato come colui che dee essere morto, e Danao lo seguita come colui che lo dee uccidere; e avvenne per le cose intervenute che questi fu morto e quegli salvo. E la riconoscenza, siccome ancora il nome significa, è mutazione di ignoranza in conoscenza o per amistà o per nimistà di coloro che sono destinati a felicità o a miseria. E bellissima riconoscenza è quando insieme si fanno i rivolgimenti come ha nell' Edipo. Adunque sono ancora altre riconoscenze; perciocchè avviene anche alcuna fiata, come è stato detto, che la riconoscenza appartiene a cose senza anima e di caso; e si può riconoscere se alcuno abbia o non abbia fatto alcuna cosa. Ma quella che massimamente pertiene alla favola, e che massimamente pertiene all' azione è la predetta: perciocchè così fatta riconoscenza e rivolgimento avrà o misericordia o spavento, di quali azioni s' è stabilito la tragedia essere rassomiglianza; e oltre a ciò avverrà in cosiffatte azioni l' essere infelice o felice. Perchè la riconoscenza è riconoscenza d' alcuni, alcune riconoscenze sono d' un verso un altro solo, quando l' uno de' due è manifesto chi egli sia, ed alcuna volta si dee riconoscere l' uno l' altro, come Ifigenia fu riconosciuta da Oreste per mandare la lettera, ed a lui faceva di mestiere d' un' altra riconoscenza verso Ifigenia (27).

CAPITOLO XI

Che la favola debba essere dolorosa.

Due adunque sono le parti della favola intorno a queste cose; il rivolgimento e la riconoscenza, e la terza è la passione. Di queste, il rivolgimento e la riconoscenza, sono stati detti. Ora la passione è una azione corruttiva o dolorosa, come sono le morti manifeste e i circostanti dolori e le fedite e cosiffatte cose (28).

CAPITOLO XII

Quali sieno le parti di quantità della tragedia.

Ora quali sieno le parti della tragedia, le quali si deono ricevere come spezie, già abbiamo detto. E le parti di quantità ed in quali si dividono separate, sono queste. Prologo, Episodio, Uscita e Canto di Coro; e questo si divide in Entrante ed in Istabile. E queste parti sono comuni di tutte le spezie della tragedia, ma proprie sono quelle del palco e i corrotti. Ora è prologo una parte intera della tragedia che è innanzi al coro entrante; ed è episodio una parte intera della tragedia, che è in mezzo i canti del coro interi; ed uscita è una parte intera della tragedia, dopo la quale non è canto di coro, ma è

del canto del coro: l' entrante è il primo parlare di tutto il coro, e lo stabile è il canto del coro che è senza anapesto e trocheo; e il corrotto è un lamento comune del coro e del palco (29).

CAPITOLO XIII

Quale persona sia da scegliere per generare per rivolgimento, spavento e compassione; e qual rivolgimento, e qual cagione di rivolgimento sia da scegliere per far ciò. Che lo spavento e la compassione possono essere generati dalla vista.

Adunque le parti della tragedia le quali si debbono ricevere come spezie sono state dette, e le parti secondo quantità, e nelle quali si dividono separate, sono queste. Ora quali cose debbono perseguitare, e quali fuggire coloro che ordinano le favole, ed onde proceda l' efficacia della tragedia, dopo le cose al presente dette è per ordine da favellare. Adunque perchè fa mestiere, che la composizione della bellissima tragedia sià non semplice ma ravviluppata, e che questa sia rassomigliatrice di cose spaventevoli e degne di compassione; perciocchè questo è proprio di cosiffatta rassomiglianza, primieramente è cosa manifesta che non conviene che gli uomini di singolare bontà si dimostrino tra-

passar di felicità in miseria, perciocchè questa non è cosa nè spaventevole nè degna di compassione, ma abbominevole: o che gli uomini di malvagissima vita si dimostrino trapassare di miseria in felicità; perciocchè questa è tra tutte le cose lontanissima dalla tragedia: conciossiacosachè non abbia niuna di quelle cose che dee avere, poichè non è graziosa agli uomini, nè compassionevole; nè spaventevole. Nè dall' altra parte conviene che uno molto malvagio trabocchi di felicità in miseria; perciocchè cosiffatta composizione potrà bene avere cosa piacente agli uomini, ma non avrà già nè compassione nè spavento: conciossiacosachè quella sorga, perchè altri sia indegno della miseria, e questo perchè altri ci sia simile. E certo si ha compassione dello indegno e spavento per lo simile. Laonde cotale accidente non si dimostra essere nè compassionevole nè spaventevole. Adunque resta quegli che è mezzano tra questi (30). Ora colui è cotale, il quale nè per bontà nè per giustizia trapassa gli altri, nè per malizia nè per malvagità trabocca in miseria, ma per certo errore, essendo egli uno di coloro che si trovano in gran gloria e in felicità, come Edipo e Tieste e gli uomini chiari per fama di così fatte schiatte. Adunque di necessità, se la favola dee star bene, dee essere semplice piuttosto che doppia, secondo che al-

cuni affermano, e trapassare non di miseria in felicità, ma per lo contrario di felicità in miseria, non per malvagità, ma per alcuno grande errore o di uomo, come è stato detto, o di uomo migliore piuttosto che peggiore. E l'esperienza ancora ce ne può far fede. Perciocchè anticamente i poeti mettevano in conto qualunque favole si paravano lor davanti. Ma al presente le tragedie bellissime si compongono aggirandosi intorno a poche famiglie, come intorno ad Alcmeone, e ad Edipo, e ad Oreste, ed a Meleagro, ed a Tieste, ed a Telefo, ed a tutti gli altri a' quali è avvenuto o patire cose gravi, o fare. Adunque quella tragedia secondo l'arte è bellissima che è formata di composizione cosiffatta. Laonde coloro errano che biasimano questo stesso in Euripide, perchè fa ciò nelle tragedie, e molte delle sue terminano in miseria. Perciocchè questo, come è stato detto, è dirittamente fatto. E di ciò è grandissimo argomento che ne' palchi e nelle rappresentazioni in atto, le cosiffatte tragedie appajono essere massimamente tragiche se sieno bene dirizzate. Ed Euripide avvegnacchè disponga non bene le altre cose, nondimeno tra' poeti appare essere massimamente tragico. Ora la seconda composizione, la quale è detta essere la prima da alcuni, è quella che ha doppia la constituzione, siccome è l'Odissea, ed

ha il termine contrario ne' migliori e ne' peggiori; e pare che sia prima per la debolezza de' teatri; perciocchè i poeti poetando a grado a' veditori, gli secondano. E questo diletto non viene dalla tragedia, anzi piuttosto è proprio della commedia. Perciocchè quivi se i nemici mortali fossero nella favola come Oreste ed Egisto, divenuti amici alla fine si dipartono, e l'uno non è morto dall' altro. Adunque può nascere lo spavento e la compassione dalla vista, e può nascere dalla stessa constituzione delle cose; il che è da antiporre, ed è di poeta migliore. Perciocchè dee ancora senza la vista così constituire la favola, che colui che ode le cose avvenute, e si smarrisca, e abbia compassione per gli avvenimenti; le quali cose senza fallo sentirà colui che oda la favola d' Edipo. Ma l' apprestar ciò per la vista è cosa dove ha meno luogo l' arte, e fa mestiere di grande spesa. Ora coloro che apprestano non solamente lo spavento per mezzo della vista, ma il mostruoso, non hanno cosa comune con la tragedia; perciocchè non si dee cercare ogni diletto dalla tragedia, ma il proprio (31): e perchè il poeta dee apprestare il diletto procedente dalla compassione e dallo spavento per opera della rassomiglianza, è cosa manifesta che questo si dee operare con le azioni.

CAPITOLO XIV

Come sieno gli accidenti orribili e compassionevoli più e meno per amistà, o per nimistà, per ignoranza, o per scienza, per fare, o per essere per fare.

Pigliamo adunque a dire tra gli accidenti quali pajono orribili e quali misericordiosi. Ora è di necessità che cosiffatte azioni sieno di persone, che sieno tra loro amici o nemici, o nè amici nè nemici. Se adunque il nemico ucciderà il nemico, nè facendo ciò, nè essendo per farlo, mostra cosa niuna compassionevole, se non quanto alla stessa passione. Nè se le persone le quali sieno tra loro nè amici nè nemici faranno il simile, altramente avverrà. Ma quando le passioni sopravvengono nell' amistà, come il fratello dal fratello, o il padre dal figliuolo, o il figliuolo dalla madre è ucciso, o è per essere ucciso, o è per essere fatta da questi alcuna cosa tale, sono queste passioni da cercare. Adunque non è permesso di solvere le favole ricevute, e dico come s' è, Clitennestra essere stata morta da Oreste, ed Erifile da Alcmeone. Ora fa bisogno che egli trovi e che egli usi le favole presentate avvenevolmente; e quello che intendiamo, dicendo *avvenevolmente*, diciamo più manifestamente. Perciocchè l' azione può

essere fatta così come gli antichi facevano, che le persone intendendo e conoscendo l'operassono, secondo che ancora Euripide fa Medea uccidere i figliuoli. E può avvenire che l'orribilità si commetta, ma che si commetta per ignoranti, e poi si riconosca l'amistà, siccome si fece per l'Edipo di Sofocle. Vero è che questo si fece fuori della rappresentazione; ma nella stessa tragedia come per l'Alcmeone d'Astidamante, e per Telegono nell'Ulisse il fedito. Ed oltre a queste ci è ancora una terza cosa, che essendo altri per fare alcuna cosa scellerata non possibile ad ammendare per ignoranza la riconosce prima che la faccia. E non si può fare altramente che così. Perciocchè è di necessità o che si faccia o che non si faccia, ed o per intendenti o per non intendenti. Ora tra queste cose pessima è che altri conoscendo sia per fare e non faccia: perciocchè ha quello che è della scelleratezza, e non ha quello che è della tragedia, conciossiacosachè sia senza passione. Per la qual cosa niuno fa cosiffattamente, se non rade volte, come nell'Antigone Emone fu per uccidere Creonte (32). La seconda è che faccia, e la migliore è che ignorando faccia ed avendo fatto riconosca. Perciocchè non v'è scelleratezza, e la riconoscenza opera stupore. Ma ottima si è la sezzaja, io dico, come nel Cresfonte Merope,

è per uccidere il figliuolo, e non l'uccide ma il riconosce; e nell' Ifigenia la sorella il fratello; e nella Elle il figliuolo che era per dare la madre nelle mani altrui, la riconobbe. E perciò, il che già è stato detto, le tragedie non si raggirano intorno a molte famiglie; perciocchè, cercando non dall'arte ma dal caso, trovarono da apprestare cotale cosa nelle favole. Sono costretti adunque ad abbattersi in quelle medesime case, nelle quali cosiffatte passioni sono avvenute. Adunque della constituzione delle cose, e come, e quali debbano essere le favole, è stato detto sufficientemente.

CAPITOLO XV

Che i costumi sieno buoni, convenevoli, simili ed uguali.

Ora sono quattro cose intorno a' costumi, alle quali è da dirizzare la intenzione. Una delle quali, e la prima, è che sieno buoni (33). E la favella o l'operazione, se, secondo che è stato detto, farà manifesta una certa elezione, avrà il costume : reo, se farà manifesta una elezione rea, e buono, se farà manifesta una elezione buona ; e sono in ciascuna maniera ; perciocchè e la donna è buona e il servo : benchè forse di questi l'uno è peggiore e l' altro del tutto reo. E la seconda cosa è che sieno convenienti (34). Concios-

siacosachè l' esser coraggioso sia costume buono ; ma non conviene alla donna l' essere coraggiosa o fiera. E la terza cosa è che il costume sia simile (35) ; perciocchè questa è cosa diversa da fare il costume buono e conveniente, siccome è stato detto. E la quarta cosa è che sia uguale (36). E ancorachè sia alcuno disuguale quelli che ci si presta da essere rassomigliato, e presupponga cosiffatto costume, dee nondimeno essere ugualmente disuguale. Ora esempio di reità di costume senza necessità è come Menelao nell' Oreste; e del disdicevole e non convenevole è il pianto d' Ulisse nella Scilla e il ragionamento di Melanippe; e del disuguale è l' Ifigenia in Aulide. Perciocchè non è punto simile quella che supplicava alla sezzaja. Ora fa bisogno così ne' costumi come ancora nella constituzione delle cose cercare o quello che è di necessità, o quello che è di verisimilitudine, e che si faccia questo dopo questo o per necessità o per verisimilitudine.

CAPITOLO XVI

Quando si conceda la soluzione della favola per ordigno. Che il poeta dee avere appo sè un esempio perfetto de' costumi. Che la vista e l' armonia non sia da sprezzare.

Manifesta cosa adunque è che le soluzioni delle favole deono avvenire per la favola stes-

sa, e non come nella Medea per ordigno (37), e nell' Iliade le cose del navigare indietro. Ma l' ordigno è da usare nelle cose che sono fuori della rappresentazione o in quelle che son passate, le quali non è possibile che uomo sappia, o in quelle che sono avvenire, le quali hanno bisogno di premostrazione e di rapporto, perciocchè attribuiamo agli Iddii il vedere tutte le cose. Ora tra le cose non sia alcuna che non sia ragionevole, se no, sia fuori della tragedia, come le cose nell' Edipo di Sofocle. E poichè la tragedia è rassomiglianza dei migliori, conviene che noi rassomigliamo i buoni dipintori d' immagini: perciocchè siccome quelli attribuendo loro la domestica forma, simili facendogli, più belli gli dipingono; così dee il poeta, rassomigliando gli iracondi e i mansueti, e coloro che hanno altri abiti cosiffatti di costumi, farsi un esempio di piacevolezza o di durezza, come ancora Omero fece il buon Achille. Veramente queste cose sono da guardare, ma oltre a queste quelle ancora, le quali oltre alle necessarie sono seguaci della poesia, e caggiono sotto il senso; perciocchè si può in esse spesso errare (38). Ora d' esse è stato detto nei libri pubblicati sufficientemente.

CAPITOLO XVII

Strumenti della riconoscenza. Valore, uso, e opportunità de' predetti strumenti.

Veramente è stato detto prima che cosa sia riconoscenza; ma più maniere sono di riconoscenza. E la prima è la disartificialissima, e la quale assaissimi usano per mancanza, ed è quella che si fa per segni. Ora di questi alcuni sono nati con le persone, come dicono la lancia la quale portano i generati della Terra, o le stelle, quali nel Tieste dice Carcino. Ed alcuni sono avveniticci; e di questi altri sono nel corpo, come le margini rimase delle fedite, ed altri fuori, come i giojelli, e come è nella Tirone quello per la culla. Ora l' uso di questi può essere migliore e peggiore come Ulisse per quello della margine altramente fu riconosciuto dalla nutrice ed altramente dai Proci (*). Perciocchè ancora tutte l'altre cosiffatte riconoscenze fatte per cagione di far fede sono meno artificiali, ma quelle che avvengono per mutamento, come quella che avvenne ne' lavamenti, sono migliori. Le seconde sono le fatte

(*) L' originale del 1576 dice *da' porcari;* crediamo che sia un errore, sapendo noi dalla storia che Ulisse dopo essere stato riconosciuto dalla nutrice, lo fu ancora da' Proci.

dal poeta (39); laonde sono disartificiali, come Oreste nell'Ifigenia riconobbe la sorella, essendo stato riconosciuto da lei; perciocchè ella per la pistola fu riconosciuta, ed egli, ec. Ora egli dice quelle cose le quali vuole il poeta ma non la favola; perchè non si scosta dal predetto peccato; perciocchè è lecito tramettere ancora certe cose; e nel Teseo di Sofocle la voce della navicella (lo stesso che spola) da tessere. E la terza è quella che si fa per ricordanza comprendendo altri alcuna cosa nell'animo, veggendo, o udendo, come quella che è nelle cose cipriane di Diceogene; perciocchè veduta la pittura pianse; e quella che è nel novellamento d'Alcinoo, perciocchè udendo il ceteratojo, e rinnovellataglisi la memoria, lagrimò; laonde furono riconosciuti. E la quarta è quella che si fa per sillogismo come nelle Portatrici delle funerali offerte, che uno simile era venuto; e niuno è simile, se non Oreste: questi adunque è venuto. E quella dell'Ifigenia di Polijde il Sofista; perciocchè fu cosa verisimile che Oreste ricogliesse per sillogismo, che, perchè la sorella era stata sagrificata, a lui ancora avvenisse d'essere sagrificato. E quella che è nel Tideo di Teodete, che, venendo, acciocchè trovasse il figliuolo, esso perì. E quella che è nelle Fenidi; perciocchè veduto il luogo, compresono per sillogismo

il destino, che fosse destinato a loro morire quivi, concioffossecosachè in quel luogo fossero state sposte. E ne è ancora alcuna composta di falso sillogismo del teatro, come nel falso rapportatore d' Ulisse: perciocchè questi disse di conoscere l' arco che non aveva veduto, e quelli, come se esso lo avesse riconosciuto, perciò fece un falso sillogismo. Ora ottima riconoscenza tra tutte è quella che avviene per le faccende stesse, generandosi lo stupore per cose verisimili, come è quella che è nell' Edipo di Sofocle e nell' Ifigenia; perciocchè egli è cosa verisimile lei aver voluto mandar lettere; conciossiacosachè queste cosiffatte sole si facciano senza segni immaginati e gioielli. E le seconde sono quelle che si fanno per sillogismo.

CAPITOLO XVIII

Come il poeta, prendendo la persona del veditore, trovi il dicevole, e schifi la contrarietà; e come, prendendo la persona del passionato, rappresenti bene il passionato, e come universaleggiando, la favola faccia bene le digressioni.

Ora bisogna che altri constituisca le favole e le adorni di favella proponendosele davanti agli occhi il più che si può (40); perciocchè in questa guisa riguardandole, non altramente che farebbe se fosse presente quando

si facessero le cose, manifestissimamente troverà il dicevole, ed a partito niuno gli si celeranno le occulte contrarietà. E ne fa fede quello che è ripreso in Carcino: perciocchè Anfiarao salì del tempio, il che non sarebbe stato celato a chi l'avesse riguardato come veditore, e nel palco cadde, nojando ciò i veditori (41). E, quanto è possibile, bisogna che altri ancora adornando di figure, poeti. Perciocchè sono attissimi a commuovere per la stessa natura coloro, li quali si trovano nelle passioni. Per la qual cosa chi è in tempesta vi tira altrui, e chi è crucciato verissimamente attizza altrui (42). Per la qual cosa la poetica è da persona fornita di buona natura e non da furiosa. Perciocchè di questi alcuni sono trasmutabili ed alcuni investigativi. E bisogna che esso poeta sponga le favole fatte universalmente, e così poi metta mano alle digressioni e le vi traponga. Ora io dico che l'universale, pognamo dell'Ifigenia, si può considerar così. Essendo stata sacrificata una fanciulla, e dileguatasi invisibilmente dagli occhi de' sacrificanti e trasportata in altra contrada nella quale per legge i forestieri si sagrificavano alla Dea, ella ebbe questo ufficio sacerdotale. E nel tempo avvenire avvenne che il fratello quivi capitò della sacerdotessa per non so che; perciocchè gli aveva il Dio ingiunto per certa

cagione che è fuori dell' universale, venire quivi, ma a che fine questo è fuori della favola. Ora essendo venuto fu preso, e dovendo esser sacrificato riconobbela, ovvero, come fece Euripide, ovvero come fece Polijde secondo verisimilitudine, dicendo che non pure la sorella, ma esso ancora doveva esser sagrificato, e quindi fu la salute. E dopo questo avendo già imposti i nomi dovrà metter mano alle digressioni. Ed è da considerare come le digressioni sieno convenevoli siccome fu ad Oreste il furore per lo quale fu preso, e la salute per la purgazione (43). Adunque nelle poesie rappresentative le digressioni saranno brevi: ma l' epopea per queste s' allunga. Perciocchè dell' Odissea è un lungo racconto. Essendo un uomo stato lontano dalla patria molti anni e perseguitato da Nettuno e rimaso solo, e passando le cose di casa in questa guisa, che le facoltà erano consumate dai Drudi della moglie, ed al figliuolo erano tese insidie, poichè esso per tempesta di mare pervenne a casa, ed ebbe riconosciuti alcuni, ingannando loro esso fu salvo e i nemici levò del mondo. Adunque questo è proprio, e 'l rimanente sono digressioni.

CAPITOLO XIX

Che la tragedia si parte in legame, e in soluzione, e che cose sieno. Che quattro sono le specie delle tragedie, ravviluppata, dolorosa, costumata e semplice. Che il poeta dee avere tutte l' eccellenze della poesia, o la maggior parte.

E d' ogni tragedia l' una parte è legame e l' altra soluzione. Le cose di fuori ed alcune di dentro spesso sono il legame e 'l rimanente è la soluzione. Io dico legame essere quello che dura dal principio infino a quella parte che è l' estrema, dalla quale si trapassa in felicità o in miseria; e soluzione quella che dura dal principio del trapassamento in fino al fine siccome nel Linceo di Teodette. Legame sono le cose prima fatte e la presura del fanciullo, e soluzione quella che dura dallo incolpamento della morte infino al fine. Ora sono quattro spezie di tragedie, perciocchè ancora tante sono le parti della favola (44). È stata detta la ravviluppata, di cui il tutto è il rivolgimento e la riconoscenza. E la dolorosa è, come gli Ajaci e gli Issioni. E la costumata, come le Ftiotidi e il Peleo. E la quarta spezie come le Forcidi, e Prometeo e le cose infernali. Adunque dee massimamente il poeta sforzarsi d' avere tutte le co-

se; e se non le può avere, almeno le maggiori e le più, e spezialmente essendone al presente accusati i poeti non a ragione. Percioccbè essendo stato de' poeti eccellenti particolarmente in alcuna cosa, estimano essere ragionevole che uno avanzi ciascuno di quelli nella sua propria bontà. Ora è cosa giusta che non per avventura si dica la tragedia essere altra, e quella stessa per la favola. Ma questo è di quelle tragedie delle quali è quel medesimo imbrigamento e soluzione. E molti avendo imbrigato bene sciolgono male, ma bisogna che l' una cosa e l' altra sempre sia ricevuta con festa (45).

CAPITOLO XX

La constituzione rappresentativa non dee essere lunga quanto l' epopeica. Che il maraviglioso dee essere nella mutazione e nella semplicità. Come il coro possa, lasciata la sua, prendere la persona d' un rappresentatore; e come non dee cantare cose separate.

E bisogna, il che è stato detto, spesso ricordarsi, e non fare che la tragedia sia una constituzione epopeica. E dico epopeica quella che è di più favole, come se alcuno facesse in una tragedia tutta la favola dell' Iliade. Percioccbè quivi per la lunghezza le parti ricevono la conveniente grandezza. Ma nelle

rappresentazioni molto fuori della credenza avviene. E quindi n'abbiamo certezza che tutti coloro i quali hanno fatto in una tragedia tutta la presa d'Ilio, e non per parti, siccome Euripide facendo l'Ecuba, e non come Eschilo, o caggiono o malamente tenzonano, poichè ancora Agatone cadde per questa cosa sola. Ora ne' rivolgimenti e nelle semplici azioni toccano quel segno che desiderano col maraviglioso. Perciocchè ciò è cosa da tragedia e piacente agli uomini. E questo avviene quando l'avveduto, ma fornito di malizia, è ingannato, siccome Sisifo, ed un possente, ma ingiusto, è superato (46). E questo è verisimile, siccome Agatone dice. Perciocchè è verisimile che avvengano molte cose ancora fuori del verisimile. E bisogna che il coro prenda la persona d'uno dei rassomigliatori, e sia una particella del tutto ed insieme tenzoni, non come fa appresso Euripide, ma appresso Sofocle (47). E le cose concedute agli altri sono piuttosto di un'altra favola, o d'un'altra tragedia. Laonde cantano cose intramesse, essendo stato il primo Agatone a dar principio a ciò. Certo quale differenza ha tra il cantare cose intramesse, o l'acconciare un ragionamento d'un episodio in un altro, o l'episodio tutto?

CAPITOLO XXI

Come della sentenza s'è parlato altrove; quali sieno le sue parti. Che la figurata proferenza non pertenga alla poetica.

Adunque già è stato detto dell'altre cose, e resta da dire della favella, o della sentenza. Adunque le cose appartenenti alla sentenza, ne' libri della rettorica sono state determinate: perciocchè questa è cosa più propria di quello artifizio. E sono secondo la sentenza quelle medesime, le quali deono essere apprestate dal ragionamento. E le parti di queste sono il dimostrare e 'l solvere, e l'apprestare le passioni, come misericordia o paura o ira, e qualunque cosiffatte cose, ed ancora grandezza e picciolezza. Ed è cosa manifesta che ancora nelle azioni si dee usare delle stesse spezie quando si deono apprestare o cose misericordiose od orribili o grandi o convenevoli. Solamente sono in ciò differenti, che queste cose si deono manifestare senza insegnamento, e quelle nel ragionamento dal parlante apprestare, e per lo ragionamento produrre; perciocchè qual sarebbe l'ufficio del parlante, se esse per sè apparissero, e non per lo ragionamento? Ed intorno alla favella una spezie di speculazione, cioè il sapere le figure della favella

quali sieno, è della contraffattiva e di colui che ha cosiffatta arte principale, come qual cosa sia comandamento e quale preghiera, e narrazione e minaccia, e dimanda e risposta e se altra cosa è cosiffatta. Perciocchè per la scienza o ignoranza di queste cose niuno attribuimento si dà alla poesia che sia da farne stima. Perciocchè come potrà alcuno presumere essere peccati quelle cose che Protagora oppone che, pensandosi pregare comanda, dicendo: *ira canta dea*? Perciocchè lo ingiugnere, dic' egli, che si faccia alcuna cosa o non si faccia, è comandamento. Laonde tralascisi come speculazione che sia d'un altra arte e non della poetica.

CAPITOLO XXII

Quali sieno le parti della favella. Che sia elemento, e quali le parti sue.

Ora di tutta la favella queste sono le parti: elemento, sillaba, legame, nome, verbo, articolo, caso, definizione. Elemento adunque è voce indivisibile, non dico qualunque voce indivisibile, ma quella, della quale si può formare voce intendevole. Perciocchè le voci delle fiere sono indivisibili, niuna delle quali appello elemento. E di questa le parti sono la vocale, la mezzo vocale e la muta (48). Ed è vocale quella che senza percossa ha la

voce udevole. E mezzo vocale quella che con la percossa ha la voce udevole, come τὸ σ e τὸ ρ. E muta quella che con tutta la percossa per sè non ha voce niuna, ma in compagnia di quelle che hanno alcuna voce diviene udevole come τὸ γ τὸ, δ. E queste sono differenti per figure della bocca, e per luoghi, e per grassezza, e per magrezza, e per lunghezza, e per brevità, e oltre a ciò per acutezza, e per gravità, e per mezzanità. Intorno a ciascuna delle quali cose separatamente si conviene speculare ne' trattati del versificare.

CAPITOLO XXIII

Che cosa sia sillaba; che cosa sia legame, e che cosa sia articolo.

E sillaba è voce non significativa composta di mutola e di elemento che abbia voce. Perciocchè τὸ γρ senza του α è sillaba; e con του α come τὸ γρα. Ma ancora il considerare le differenze di queste cose tocca all' arte versificatoria. E legame è voce non significativa la quale nè vieta, nè fa una voce significativa atta ad essere composta di più voci e nell' estremità e nel mezzo del ragionamento se non fosse convenevole per sua natura porlo nel principio del ragionamento come μεν ἤτοι δή, ovvero è voce non signifi-

cativa, la quale essendo una sola è atta a fare una voce di molte voci, purchè sieno significative. Ed articolo è voce non significativa, la quale dimostra il principio o il fine del ragionamento, o la separazione, come τὸ φημὶ e τὸ περὶ, e l'altre cose. Ovvero è voce non significativa; la quale non vieta, nè fa una voce significativa atta ad essere composta di più voci e nell'estremità e nel mezzo.

CAPITOLO XXIV

Che cosa sia nome. Che cosa sia verbo. Quali sieno le specie del caso. Che cosa sia diffinizione, e quante le sue specie. Come dei nomi alcuno sia semplice e alcuno doppio.

E nome è voce composta significativa senza tempo, dalla quale niuna parte è per sè stessa significativa: perciocchè ne' nomi doppj non usiamo che ancora essa per sè stessa sia significante, come ἐν τῷ Θεοδώρῳ, τὸ δῶρον non significa (49). E verbo è voce composta significativa con tempo della quale niuna parte significa per sè stessa; siccome ancora avviene ne' nomi. Perciocchè questo nome ἄνθρωπος ovvero λευκὸν non significa insieme, il quando. Ma questo verbo βαδίζει ovvero βεβάδικε significa insieme, quello il tempo presente, e questo il passato. E il caso è del nome e

del verbo. E alcuno significa quello che è secondo questo τοῦτου ovvero τοῦτῳ, e le altre cose cosiffatte, ed alcuno quello che è secondo questo ἐνὶ ovvero πολλοῖς come ἄνθρωποι ovvero ἀνθρωποι. Ed alcuno è secondo le figure rappresentative, come secondo domanda o comandamento. Perciocchè ἐβάδισεν ovvero βαδιζε sono casi di verbi secondo queste spezie. E diffinizione e voce composta significativa, della quale certe parti per sè stessa significano alcuna cosa. Perciocchè non ogni definizione è composta di nomi e di verbi, come è la definizione dell'uomo; ma può essere definizione senza verbo; e nondimeno sempre avrà alcuna parte significante come in questo parlare βαδίζει ὁ κλέων, ὁ κλέων. Ora in due modi la definizione è una. Perciocchè o è quella che significa una cosa, o è quella che è constituita di più cose per legame; come l'Iliade è per legame una; e la definizione dell'uomo, per significare una cosa. E delle spezie del nome, alcuno è semplice, e chiamo semplice quello che è composto di parti non significanti, come γῆ, ed alcuno è doppio, e di questo alcuno si compone di parti significanti e non significanti, ed alcuno di significanti. E si potrebbe trovare il nome triplicato e quadruplicato, come sono molti de'Megalioti, come ἑρμοκαϊκόξανθος.

CAPITOLO XXV

Che cosa sia proprio, lingua, traslazione, fatto allungato, accorciato e tramutato.

Ora ogni nome è, o proprio, e lingua, o traslazione, o ornamento, o fatto, o allungato, o accorciato, o tramutato. E chiamo proprio quello che usa ciascuna gente, e lingua quello che usa la diversa. Perchè manifesta cosa è, che e lingua e proprio può essere quello medesimo, ma non a que' medesimi. Perciocchè τό εἴγυννον a' Cipriani è proprio, e a noi è lingua. E traslazione è trasportamento di nome straniero o da general maniera a spezie, o da spezie, a general maniera, o da spezie a spezie, o secondo la proporzione. E dico da general maniera a spezie, come νηῦς δέ μοιῆ, δ'ἕστηκε, perciocchè τὸ ὁρμεῖν è ἐσταναί τι. E da spezie a general maniera ἦδημύρι ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργε, perciocchè μύριον è molto, che ora in cambio di molto usò. E da spezie a spezie, come χαλκῷ ἀπὸψυχην, αἴρησας τάμνεν ἀτήρει χαλκω, perciocchè quivi disse τὸ αἰρυσαι ταμεῖν, e τὸ ζαμεῖν, αἰρύσαι, perciocchè l'uno e l'altro è ἀφελεῖνη. E dico secondo la proporzione quando a simile riguardo il secondo al primo, e il quarto al

terzo; perciocchè dirà in iscambio del secondo il quarto, o in iscambio del quarto, il secondo. E alcuna volta aggiungono la cosa a che ha riguardo quello, in iscambio di che dice. E dico come simile riguardo ha il fiasco a Bacco, e lo scudo a Marte. Dirà adunque e lo scudo fiasco di Marte e il fiasco scudo di Bacco. Ancora simile riguardo ha la sera al giorno, e la vecchiezza alla vita. Dirà dunque la sera vecchiezza del giorno, e la vecchiezza sera della vita; o, siccome disse Empedocle, tramontare della vita. E ad alcune di queste cose non è imposto nome, che sono secondo proporzione: ma non pertanto similmente si diranno. Come gittare il seme, si dice seminare; e l'essere gittata la luce del Sole è senza nome, ma simile riguardo ha questo al Sole e il seminare al seme. (50) Laonde fu detto: seminante luce divinamente creata. E è permesso che s'usi la traslazione in questa guisa e ancora altramente; cioè, che colui, il quale abbia appellato il nome straniero gli nieghi alcuna delle sue proprietà, come se lo scudo dirà fiasco non di Marte, ma senza vino. Fatto è quel nome, che non essendo mai stato nominato da alcuni esso poeta impone. Perciocchè alcuni paiono essere cosiffatti, come nominare le corna ἐρνῆτας il sacerdote αρητῆρα. E l'allungato e, o l'accorciato, quello se userà una

vocale più lunga che la propria, o una sillaba traposta; e questo se sarà accorciata alcuna cosa o sua o traposta. E l'allungato è, come quello πόλεως, πόληος o quello πηλείδου πηληϊάδεω, e l'accorciato è come quello κρὶ, e quello δῶ e μία γίνεται ἀμφοτέρωνὄψ. E tramutato è quando del nominato una parte conserva ed una parte forma, come quello, δεξίτερον καταμαζὸν in scambio di δεξιόν.

CAPITOLO XXVI

In quali elementi finiscono i nomi maschili, femminili, e mezzani.

E d'essi nomi alcuni sono maschili, alcuni femminili ed alcuni mezzani. I maschili sono quelli che finiscono in ν, ρ, e σ ed in quelle lettere che della θ e delle mutole si compongono: e queste sono due, la ψ e la ξ. E femminili quelli che finiscono tra le vocali, nelle sempre lunghe, come in η ed in ω e tra l'allungate, in α. Laonde avviene che sono uguali di numero gli elementi, ne' quali finiscono i maschili e i femminili; perciocchè la σ e la ξ e la ψ sono quelle stesse. Ed in mutola niun nome finisce, nè in vocale breve. E nella ι tre soli μέλι, κόμμι πέπερι e nella υ cinque, πῶυ, νάπυ, γόνυ, δόρυ, ἄστυ. E i mezzani in quelle stesse ed in α e ν e ρ e σ.

CAPITOLO XXVII

Quale maniera di parole faccia la chiarezza, quale l'umiltà, quale la magnificenza, quale l'enigma, quale il barbarismo, quale la chiarezza e la magnificenza insieme. Quale sia più ingegnosa, e quale a quale maniera di poesia più convenevole.

Ora la virtù della favella è che sia chiara e non umile. E veramente chiarissima è quella che è composta de' nomi proprii, ma è umile. E l'esempio è la poesia di Cleofonte e quella di Stenelo. E la magnifica e mutatrice dell'idiotismo è quella che usa i nomi stranieri; e straniero chiamo lingua e traslazione, e allungamento ed ogni nome fuorí che il proprio (51). Ma se altri farà insieme tutti i cosiffatti nomi, o enigma riuscirà, o barbarismo. Se adunque formerà la favella di traslazioni riuscirà enigma, ma se di lingue, barbarismo; percioechè la forma dell'enigma è questa; che il favellatore conjunga insieme cose presenti impossibili. Adunque per la composizione de' nomi proprii non si può far ciò, ma per la traslazione fassi, come αὔδρα ἴδον πυκὶ Χαλκὸν ἐπ' ανὲρι κολλήσανα, cioè: vidi un uomo con fuoco rame in uomo incollante, e simili. E delle lingue riesce

il barbarismo. Per la qual cosa si temperano in certo modo con questi. Adunque non farà l'idiotismo, nè l'umiltà la lingua, e la traslazione e l'ornamento, e l'altre spezie già dette: e il proprio farà la chiarezza. E non in picciolissima parte sono di pro' a fare, che la favella sia chiara e senza idiotismo gli allungamenti, gli accorciamenti, e i mutamenti de' nomi; perchè in quanto sono d'altra forma che non è il proprio, quello che è fatto fuori dell'usanza, farà il non idiotismo, ed in quanto comunicano con l'usanza ne riuscirà la chiarezza. Laonde non dirittamente biasimano coloro che accusano simile maniera di parlare, e perciò si beffano del poeta, come Euclide l'antico, come se agevol cosa fosse il poetare, se alcuno concedesse, che altri, il quale avesse fatti giambi nella stessa favella potesse allungare quanto volesse, come ἠτίχαριν ἶδον μαραθῶνα δὲ βαδίζοντα, e οὐκ αὐ γεινάμενος τον ἐκείνου ἔξελε βορόν. Adunque se appare in alcun modo che altri usi questa maniera, è cosa da ridere. Ma la misura è comune di tutte le parti; perciocchè colui che usasse traslazioni e lingue e l'altre spezie sconvenevolmente e studiosamente in modo da far ridere, opererebbe questo stesso (52). E considerisi quanto monti la convenevolezza ne' versi, posti i

nomi secondo misura. E certo e nella lingua e nelle traslazioni e nell'altre forme, se alcuno porrà in iscambio i nomi proprii, conoscerà che diciamo vero. Come avendo fatto quello stesso verso giambico Eschilo ed Euripide, ed avendo Euripide scambiato un nome solo, ponendo la liugua in luogo del proprio usitato, l'uno appare nobile e l'altro vile. Perciocchè Eschilo nel Filottete fece φαλέδαινα· ἥ μου σάρκας εσθίει ποδος, e quelli in luogo d'ἐσθίει pose θοινᾶται. E νυν δὲ μ'ἐὼν ὀλίγοστε, καὶ οὐτιδανὸς, καὶ ἀεικὴς, se alcuno dirà, ponendo in iscambio i proprii, νὺν δέ μ'ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς, καὶ ἀειδής e δίφρον ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγεν τε τράπεζαν, δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς, μικραὺ τε τράπεζαν e quello ἠοῖνες βοόωσιν ἠϊόνες κράζουσιν. Ed oltre a ciò Arifrade si beffava de' tragici, perchè usano quelle cose le quali niuno direbbe in parlando, come quello δωμάτων ἄπο, e non ἀπὸ δωμάτων, e quello σεθεν, e quello ἐλὼ δε νιν, e quello ἀχιλλέως πέρι e non περὶ ἀχιλλέως e le altre cosiffatte cose. Perciocchè tutte queste cosiffatte cose per non essere tra i proprii fanno il non idiotismo nella favella; ed egli sapeva ciò. Ora egli è gran cosa l'usare convenevolmente ciascuna delle predette maniere di parole, e i nomi doppii e le lingue, ma

grandissima è l'essere traslazionevole; perciocchè questo solo non si può prendere da altrui, ed è segnale di natura ingegnosa; perciocchè il traslatare bene è considerare la similitudine. E tra i nomi i doppii si convengono massimamente a' ditirambi, e le lingue a' poemi eroici, e le traslazioni a' giambici. E nel vero agli eroici tutte le predette maniere sono utili, ma a' giambici, perchè il più che si può rassomigliano la favella, quei tra' nomi si convengono, li quali altri userebbe ancora ne' ragionari. Ora sono cotali il proprio e la traslazione e l'ornamento. Adunque della tragedia e della rassomiglianza che si fa con l'operare, ci bastino le predette cose.

PARTE QUARTA

SI DIVIDE IN QUATTRO CAPITOLI, NE' QUALI SI DICE DELL' EPOPEA.

CAPITOLO PRIMO

L' epopea ha la favola, che sia una e tutta; ha le spezie semplice, ravviluppata, costumata e dolorosa; ha le parti di qualità,

fuori che la vista, e la melodia, secondo che ha la tragedia.

Ora cosa manifesta è, parlando della narrativa e della rappresentativa con verso misurato, che bisogna constituire le favole secondo che nelle tragedie si constituiscon operanti, e intorno ad una azione tutta e perfetta, avente principio e mezzo e fine, acciocchè non altramente che un animale tutto, faccia il proprio diletto, e che non sieno simili alle istorie usitate, nelle quali precisamente non si manifesta un'azione, ma quella d' un tempo, manifestandovisi tutte le cose che in questo tempo sono avvenute intorno ad una persona o a più, ciascuna delle quali, come la fortuna vuole, è incatenata con le altre. Perciocchè, siccome secondo quelli medesimi tempi si fece la battaglia appresso Salamina in mare, e la battaglia de' Cartaginesi in Cicilia, le quali non erano dirizzate ad un medesimo fine, così ancora ne' tempi vegnenti l' uno appresso all'altro, alcuna fiata avviene l' una cosa con l'altra, delle quali non si fa un fine solo. Ora molti tra i poeti, così posso quasi dire, fanno ciò poetando. Laonde siccome abbiamo detto, già ancora per questa cagione Omero può apparere essere divino oltre agli altri, che non mise mano a trattare in poesia tutta la guerra,

ancora che avesse principio e fine; perciocchè sarebbe riuscita troppo grande, e non da comprendere in uno sguardo, o a trattarla ravviluppata di varietà, se fosse stata modificata nella grandezza. Ma ora, spiccatane una parte, ha usati molti episodj di quelli, come il racconto delle navi, ed altri episodii, co' quali egli varia la poesia. Ma gli altri fanno le loro poesie intorno ad una persona ed intorno ad un tempo ed intorno ad un' azione di molte parti, come fece colui che compose τὰ κυπριακά e la picciola Iliade. Adunque dell' Iliade e dell' Odissea si fa una tragedia per ciascuna, o due sole, ma ἐκ κυπρίων molte e più d' otto della picciola Iliade, come il Giudicio dell'armi, Filottete, Neoptolemo, Euripilo, il Limosinare, Lacena, Presa d' Ilio, e il Rinavigamento, e Sinone, e le Trojadi. Ancora l' epopea dee avere quelle medesime spezie che ha la tragedia, perciocchè o dee essere semplice o ravviluppata, o costumata o dolorosa. E le parti quelle medesime trattane la melodia e la vista; perciocchè ha bisogno di rivolgimenti e di riconoscenze e di passioni; ed oltre a ciò deve avere le sentenze e la favella che sieno leggiadre. Le quali cose tutte Omero usò e primiero e perfettamente; perciocchè ancora ciascuno de' due poemi è constituito, cioè l' Iliade poema semplice e doloroso, e l' Odissea

ravviluppato; perciocchè la riconoscenza è per tutto, e costumato. Ed oltre a queste cose trapassò ognuno con la favella e con la sentenza (53).

CAPITOLO II

Che l'epopea sia differente dalla tragedia per la lunghezza e per lo verso. Quanta debba essere la lunghezza sua. Perchè sia maggiore di quella della tragedia. Perchè il verso esametro sia solo suo proprio.

Ora l' epopea è differente dalla tragedia e per la lunghezza della constituzione e per lo verso. Adunque il termine sufficiente della lunghezza è il detto già; perciocchè bisogna che il principio e il fine possa essere insieme veduto. Ora potrebbe essere ciò se le constituzioni fossero minori delle antiche, e pervenissono alla moltitudine delle tragedie, le quali fossono poste in una udienza. E l' epopea ha alcuna cosa non picciola di proprio a potere stendere la grandezza, per non essere possibile nella tragedia rassomigliar molte parti fatte in un tempo, ma solamente quella parte che si fa in palco, ed è de' rappresentatori (54). E nell' epopea per essere narrazione, è lecito a fare che molte parti insieme si menino a fine, per le quali, essendo

esse proprie, cresce la gonfiatura del poema. Per la qual cosa ha questo che torna bene alla magnificenza e al trasmutamento dell'ascoltatore ed all'episodiare con dissimili episodii. Perciocchè il simile che tosto sazia, opera che le tragedie dispiacciono. E il verso, cioè l'eroico, per l'esperienza, si trovò essere convenevole; conciossiacosachè se alcuno con alcuno altro verso facesse rassomiglianza narrativa, ovvero con molti, apparrebbe cosa sconvenevole; perciocchè l'eroico è fermissimo e gonfiatissimo tra i versi. Laonde riceve massimamente e le lingue e le traslazioni. Conciossiacosachè sia superfluo il movimento degli altri alla narrazione, e il giambico e il tetrametro sieno di movimento, cioè questo da ballo e quello da faccende. Ora ancora sarebbe più sconcia cosa, se alcuno gli mescolasse insieme, siccome fece Cheremone. Perchè niuno ha fatta lunga constituzione con altro verso che con l'eroico; ma come dicemmo, la natura stessa insegna di compartire quello stesso che si convenga (55).

CAPITOLO III

Che il poeta non dee parlare molto di sua persona. Che l'epopea è capace di maraviglia, più che non è la tragedia. Che cosa è paralogismo.

Ora Omero è degno di essere commendato in molte altre cose, ma ancora in questa, ch' egli solo tra' poeti non ignora quello che esso poeta deve fare. Perciocchè dee esso poeta dire pochissime cose conciossiacosachè non sia in quelle rassomigliatore. Gli altri adunque per sè stessi per tutto sono in azione, e rassomigliano poche cose e poche volte. Ma egli avendo prologate poche cose, incontanente introduce uomo o donna, o alcuno altro costume, e niuna cosa senza costume, ma cose aventi costumi. Adunque si dee nelle tragedie fare la maraviglia, ma più è lecito ciò nell' epopea proporzionevolmente. Laonde avviene massimamente la maraviglia per non aversi riguardo alla persona posta in atto. Conciossiacosachè le cose avvenute intorno alla caccia d'Ettore poste in palco parrebbono ridevoli, comechè quelli stessero fermi e non cacciassero, e questi accennasse che no. Ma ne' versi epici si celano. Ora la maraviglia è dilettevole: e se ne vede il segnale, che tutti aggiungendolavi raccontano per dilettare. Ed ha Omero massimamente insegnato agli altri a dire le cose false come si dee. Ora questo è paralogismo; perchè gli uomini pensano, quando essendo quello, egli è questo, o essendo fatto quello, questo si fa, se la seconda cosa è, la prima essere, o essere fatta. E questo è falso: perciò la pri-

ma cosa può essere falsa. Ma non è necessità, ancora essendo questa, che sia quella, o sia fatta, o vi s' aggiunga. Perciocchè l'anima nostra, perchè sa questa esser vera, sillogizza falsamente la prima cosa ancora come se fosse.

CAPITOLO IV

Che è da antiporre la impossibilità credibile alla possibilità incredibile. Che non è da fare cosa non ragionevole, o è da fare fuori della favola. Che cosa sconvenevole si tolleri per altri beni. Quali parti abbiano, o non abbiano bisogno di splendore di favella.

E si dee eleggere cose impossibili e verisimili, piuttosto che possibili ed incredibili: e non constituire i ragionamenti di parti non ragionevoli; e se no, fuori della favola, siccome ha Edipo il non sapere come Lajo sia morto (56), ma non nel rappresentamento, come in Elettra i raccontatori de' giuochi Pitii, o ne' Misiani colui che mutolo da Tegea in Misia viene. Laonde il dire che la favola si distruggerebbe è cosa da ridere. Perciocchè da prima non bisogna constituirle cosiffatte; e se altri le constituirà ed apparirà che sia più ragionevole ricevere ancora lo sconvenevole. Poichè ancora le cose non ra-

gionevoli che sono nell'Odissea intorno allo sporre di nave, sarebbe manifesto che non fossero tollerabili, se un reo poeta le facesse. Ma ora con altri beni il poeta rendendo dilettevole la sconvenevolezza, la fa sparire. E bisogna nella favella faticarsi nelle parti oziose e non nelle parti costumate, nè sentenzievoli; perciocchè dall'altra parte la favella troppo chiara, oscura e i costumi e le sentenze.

PARTE QUINTA

SI DIVIDE IN CINQUE CAPITOLI, NE' QUALI SI DICE DELLE ACCUSE, E DELLE SCUSE DE' POETI.

CAPITOLO PRIMO

Che il poeta rassomiglia le cose, come erano, o sono, o si dicono, o appajono, o deono essere, con lingue, con traslazioni, con parole passionate. Che ci sono peccati d'altra arte, e della poetica per sè, e per accidente.

Ora se altri considererà in questo modo, potrà aver manifesta notizia delle opposizioni e delle soluzioni, e di quante e di quali spe-

zie sieno. Perciocchè essendo il poeta rassomigliatore, come ancora è o il dipintore o un altro formatore d'immagini, egli è di necessità, che rassomigli sempre un secondo numero delle tre cose. Perciocchè o rappresenta le cose quali erano, o sono, o quali dicono essere o pajono, o quali dovrebbono essere. E raccontansi queste cose con favella, ovvero ancora con lingue o con traslazioni. E sono molte passioni della favella; perciocchè concediamo queste cose a' poeti. Ed oltre a ciò non è quella medesima dirittura della poetica e dell' arte cittadinesca, nè d'un altr' arte e della poetica. Ora doppio è il peccato d' essa poetica. Perciocchè l' uno è secondo sè stessa, e l' altro è secondo accidente. Perciocchè l' uno prende a rassomigliare oltre al potere, il che è il peccato d'essa; e l'altro è il prendere non dirittamente secondo accidente, ma prendere, pogniamo, il cavallo movente amendue le parti destre, o il peccato secondo ciascun' arte come il peccato secondo la medicina *o* un' altr' arte, o se cose impossibili sono state formate. Questi peccati adunque, qualunque essi si sieno, non sono secondo sè stessa.

CAPITOLO II

Quando la fizione delle cose impossibili è tollerabile. Che minore è il peccato per accidente, che per sè.

Perchè bisogna che altri considerando attentamente, solva per queste cose le accuse messe avanti. Perciocchè primieramente se quelle cose le quali sono secondo l'arte stessa, saranno state finte impossibili, si sarà errato. Ma la cosa passa bene se s'ottiene il fine d'essa (57). Certo il fine è stato detto; come se in cotal guisa più commovitiva a stupore si fa o quella o un' altra parte. L'esempio può essere la caccia data ad Ettore (58). Se adunque sarà avvenuto che o tanto o quanto già ci sia il fine, ancora non dirittamente si sarà peccato secondo l'arte di queste cose; perciocchè bisogna, se egli è possibile, a niuno partito del mondo peccare. Oltre a ciò più scambievole è il peccato delle cose secondo l'arte, che secondo altro accidente. Perciocchè minore peccato è, se altri non sappia che la cerva femmina non ha corna, che se la descrivesse con rea rassomiglianza.

CAPITOLO III

Come per varietà delle cose rassomigliate si solvono l'opposizioni. Come si considera il fatto, e il detto, se stia bene, o male.

Ed oltre a ciò se sarà opposto che le cose non son vere, è da dire; ma sono quali conviene che sieno: siccome ancora Sofocle diceva che egli faceva le persone quali conviene che sieno; e Euripide quali sono. Laonde con questa via è da solvere. Ma se non sono nè all'un modo nè all'altro è da dire che così dicono; come sono le cose che si dicono degli Iddii. E forse non è da dire nè, meglio è così, nè, vere sono; ma fu a caso, secondo che diceva Zenofane; ma non già, dicono cotali cose. E forse ancora non è meglio veramente, ma così passava la cosa. Siccome quelle cose che si dicono dell'armi, cioè, ora le lance loro stavano diritte nel calzo: perciocchè così allora costumavano, siccome ancora al presente gli Illirj. Ora per sapere quello che sia bene o non bene stato detto o fatto da alcuno, non è per lo riguardante da riguardare solamente in esso fatto o detto, se è lodevole o biasimevole; ma come, o per cagione ancora nel saccentelo e nel dicentelo a chi, o quando, e di che, come o di maggiore bene, acciocchè si facesse, o di minore male, acciocchè non si facesse.

CAPITOLO IV

Come per la varietà de' significati delle parole si solvono l'opposizioni; e come altri, presupposta una cosa falsa, oppone poi quello che non dee.

Ora alcune cose bisogna che altri le solva riguardando alla favella. Come per lingua *ὀυρῆας μεν πρῶτον*. Perciocchè forse non i muli dice, ma i guardiani. E di Dolone (*εἶδος μεν ἔην κακός*) non dice che fosse di corpo non proporzionato, ma sozzo di faccia. Conciossiacosachè i Cretesi chiamino la bellezza della faccia *ευειδές*. E dice quello *ζωρότερον δε κέραιρε* mesci non vino puro, ma più tosto. Ma quello è detto secondo traslazione, come *ἄλλοι μεν ῥά Θεοίτε, καὶ ανέρες εὖδον παννύχιοι* e quello *ἤτοι ὅτ'ἐs πεδίον τὸ τρωϊκὸν ἄθρήσειεν, καί αὐλῶν συρίγγοντ' ὁμαδον*. Perciocchè *παντας* in iscambio di *πολλοί* è stato detto secondo traslazione (cioè tutti in iscambio di molti), conciossiacosachè *τὸπαν* sia *πύλύτι* (cioè il tutto sia un certo molto). E quello *οἴη δ'ἄμμορος* è detto secondo traslazione. Perciocchè quella cosa che è conosciutissima, è sola. E secondo l'accento, siccome Ippia il Tasiano solveva quello *δίδομεν δέ οἱ*, e quello

τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ. Ed alcune cose si solvono per la divisione come quello d'Empedocle αἶψα δὲ θνῆτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι, ζῶα τε πρὶν κέκριτο. Ed alcune per la dubbiezza παρῴχηκε δὲ πλέον νύξ. Perciocchè quel πλέον è dubbio. Ed alcune secondo l'usanza dalla favella, come vino puro lo chiamano il mesciuto, onde s'è fatto κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο, e chiamano χαλκέας coloro che lavorano il ferro. Onde è detto Ganimede οἰνοχοεύειν a Giove non bevendo essi di vino. E questo in verità non sarebbe secondo traslazione. Ora bisogna ancora quando alcun nome mostra significare alcuna nascosa contrarietà considerare in quanti modi esso possa significare nelle cose dette, come quello τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος per solvere ancora per questa via. E in cosiffatta guisa è lecito d'adoperare questo: in quanti modi massimamente se altri sospetterà alcune cose secondo la via contraria. O come dice Glaucone, che presuppongono alcune cose senza ragione, ed essi avendo già condannato altrui sillogizzano. E come i poeti avesser detto quello che pare loro, li riprendono se vi è cosa contraria al pensamento loro. E ciò è avvenuto a quelle cose che si dicono intorno ad Icario; perciocchè pensano che sia Lacedemonio.

Adunque dicono sconvenevole cosa è che Telemaco non s' abbattesse in lui, venendo a Lacedemonia. Ma la cosa per avventura sta, come affermano i Cefaleni; perciocchè dicono che Ulisse prese moglie appo loro, e che l' essere nominato Icadio, ma non Icario, è errore.

CAPITOLO V

Quando lo impossibile, lo sconvenevole, il contrario non sieno biasimevoli. Quando lo sconvenevole e la malvagità sieno biasimevoli. Che cinque sono le riprensioni, e dodici le soluzioni.

Ma l'opposizione è cosa verisimile. E brevemente lo impossibile si dee ridurre o alla poesia, o al meglio, o al parere; perciocchè quanto appartiene alla poesia, è piuttosto da eleggere il credibile impossibile che lo incredibile e possibile. E impossibile è che gli uomini sieno tali, quali Zeusi dipingeva. Ma si riguarda ancora al meglio, perciocchè l' esempio deve avanzare. Le sconvenevoli si riducono alle cose che si dicono. E così ancora è da dire che alcuna volta non è sconvenevole; perciocchè è verisimile, che ancora fuori del verisimile avvenga. E le cose contrarie come dette, sono da considerare in quella guisa che fanno i riprovamenti nelle

prose; cioè se è quella cosa medesima, e se riguarda a quella medesima e in quel medesimo modo. Laonde ed esso opponente riguarda o a quelle cose ch' egli stesso dice, o a quella cosa che un savio presupporrebbe. Ora la diritta riprensione è e la sconvenevolezza e la scelleratezza quando senza necessità invano altri l'userà. Lo sconvenevole, come fa Euripide quello d' Egisto; la malvagità, come fa nell' Oreste quella di Menelao. Recano adunque queste riprensioni da cinque spezie. Perciocchè sono o come impossibili, o come sconvenevoli, o come nocive, o come contrarie o come fuori della dirittura che è secondo l'arte. E le soluzioni sono da considerare per li numeri sopra detti, e sono dodici (59).

PARTE SESTA

SI DIVIDE IN QUATTRO CAPITOLI, NE' QUALI SI DICE QUALE SIA PIÙ DA PREZZARE TRA L'EPOPEA O LA TRAGEDIA.

CAPITOLO PRIMO

Per quali ragioni l'epopea sia da antiporre alla tragedia.

Ora altri potrebbe dubitare quale fosse migliore tra l'epopeica rassomiglianza o la tragica. Perciocchè se quella che è meno gravosa è migliore e cotale pertiene a' veditori migliori, manifesta cosa è che la rassomigliante tutte le cose è gravosa: perciocchè non altramente, che se fossono insensibili, se egli non aggiugnesse gran movimento, si muovono, come i rei suonatori di flauti rivolgendosi, se si dee rassomigliare il disco, e traendo a sè il Corifeo, se suonano col flauto la Scilla. Adunque la tragedia è cosiffatta, come ancora i primi rappresentatori reputavano i rappresentatori che erano dopo loro. Perciocchè Miniseo chiamava Callippide sci-

mia siccome trapassante di troppo il termine: e cotale opinione ancora si aveva di Pindaro. Ora quale proporzione hanno questi verso essi, tale ha tutta l'arte verso l'epopea. Adunque dicono questa appartenere ai veditori discreti, laonde non hanno bisogno di figurati movimenti, e la tragedia a' veditori sciocchi. Adunque la gravosa certo sarà peggiore.

CAPITOLO II

Risposte alle ragioni dell'epopea. Ragioni della tragedia.

Primieramente adunque l'accusa non è della poetica, ma della rappresentativa, poichè ancora altri recitando l'epopea può superfluamente usare i segni, il che faceva Sosistrato, e cantando, il che faceva Mnasiteo Opuntese (60). Appresso non ogni movimento è da riprovare, siccome nè ogni ballo; ma quello de' rei; il che era ancora attribuito a biasimo a Callippide, ed ora ad altri, siccome a quei, li quali non rassomigliano le donne oneste. Oltre a ciò la tragedia ancora senza movimento fa quello che è suo proprio, come fa l'epopea; perciocchè per la lettura è manifesta quale sia. Se adunque nell'altre cose è migliore questo, in verità non è necessario che vi sia. Poi, perchè ha tutte le cose,

le quali ha l'epopea; perciocchè le è lecito usare il verso esametro, e perchè ha non una picciola parte, cioè la musica e la vista, per la quale i diletti si constituiscono manifestissimamente (61). Appresso ancora ha la chiarezza e nella lettura e nelle operazioni. Oltre a ciò per essere il fine della rassomiglianza in minore lunghezza; perciocchè il più ristretto è più dilettevole che non è il mescolato di molto tempo. E dico, come se alcuno componesse l'Edipo di Sofocle in quanti versi è composta l'Iliade (62). Oltre a ciò meno è una qual si voglia rassomiglianza degli epopei. E ci è questo argomento che di qualunque rassomiglianza si fanno più tragedie. Laonde se fanno una favola è di necessità o che dimostrandosi brieve appaja una coda di topo, o che secondando la lunghezza del verso appaja acquidosa. Ma se ne fanno più, e dico, come se di più azioni fosse composta, non sarà una siccome l'Iliade ha molte cosiffatte parti, e l'Odiseea, le quali ancora per sè hanno grandezza, ancora che questi poemi sieno constituiti, quanto è possibile, ottimi, e sieno rassomiglianza massimamente d'una sola azione.

CAPITOLO III

Sentenza per la tragedia sì per le cose sopraddette, sì perchè fa quello che è proprio della poetica.

Se adunque è da più per tutte queste cose, ed ancora per l'opera dell'arte; perciocchè esse non deono fare il diletto, comunque sia, ma il predetto, manifesta cosa è che quella che più ottiene il fine, sarà migliore dell'epopea.

CAPITOLO IV

Racconto d'alcune cose dette.

Adunque della tragedia e dell'epopea ed esse e delle spezie e delle parti loro, e quante sieno, ed in che sieno differenti, e quali sieno le cagioni del bene o del male, e dell'opposizioni e delle soluzioni, basti averne detto tanto.

FINE

NOTE

(1) Perciò Ovidio chiama non già *armoniose*, ma bensì *numerose* le braccia d'una eccellente ballerina.

Quella incanta col gesto, a tempo alterna
Le braccia numerose; e il molle fianco
Con arte lusinghiera inclina e volge.
Ovid. *Amor., lib.* II, *Eleg.* iv.

(2) Sebbene la maggior parte degli interpreti avvisino che l'Epopea debba vestirsi di nudi discorsi, cioè col dicorso sottoposto alle sole leggi de' metri, il Dacier e tutti quelli che nel passato secolo han voluto chiamare poemi epici i romanzi in prosa, fondarono altra sentenza, spiegando il presente passo d'Aristotile. Pietro Vittorio però, Castelvetro ed altri infiniti, che stimano giustamente contraddizione *prosa* e *poesia*, interpretano la particella ἤ non come *vel* particola disgiuntiva; ma come *id est* particola dichiarativa: e producono molti esempj di autori classici greci, e di Aristotile medesimo, che hanno usata questa particella ἤ in senso di *cioè*, non di *ovvero*: ed intendo il passo nella seguente maniera: *l'Epopea fa la sua imitazione solamente coi nudi discorsi, cioè coi semplici metri, senza gli altri ornamenti della melodia;* e per conferma di tale interpretazione adducono un altro passo del

testo medesimo d'Aristotele che equivale precisamente a queste parole: *Poichè non potremmo in modo alcuno accomunar mai il nome d'Epopea ai mimi di Sofrone e di Senarco ed ai discorsi Socratici* (per essere questi scritti in prosa).

Conviene qui stabilire, e si proverà poi più prolissamente, che la circostanza essenziale che distingue l'imitazione del Poeta da tutte le altre imitazioni: » è la misurata, armoniosa favella, con la quale i primi uomini, inventori della poesia, inclinati per natura al canto ed alla imitazione, hanno imitato, cantando, il semplice parlar naturale. E che questa lingua canora divenne il materiale necessario e distinto con cui l'imitator poeta fa poi le altre sue imitazioni, come lo statuario col marmo, ed il pittor coi colori. E che senza la favella canora non avrebbe la poesia alcun proprio distintivo: poichè le invenzioni e l'espressione de'caratteri, degli affetti e de' costumi non sono sue qualità private, ma comuni alla pittura, alla scultura e ad altre arti imitatrici ».

(3) Era un abuso invalso sino ai tempi di Socrate, di distinguere le speciali classi dei poeti col nome tratto dalla speciale qualità de'versi, di cui si vagliono; e non piuttosto dai soggetti delle opere loro: ed a gran ragione lo disapprova; poichè se altri scrivesse per avventura una tragedia in verso esametro, la qualità del verso eroico non farebbe che fosse poema eroico il suo componimento; siccome poema sì; ma non eroico sarebbe quello in cui non si trattasse che di fisica e di medicina; e se alcuno mescolasse versi di

qualunque sorte in un suo poema, come fece Cheremone nel suo Centauro, se si volesse assegnarli il nome a seconda della qualità de' versi, non si saprebbe a qual classe di poeti assegnarlo. Sin qui lucidamente s'intende il testo; perchè esprime che la diversità della materia fa la diversità de'poeti fra loro; perchè a seconda de'soggetti che trattano, e non della qualità de' versi che impiegano debbono assumere i nomi d'eroici, didascalici, drammatici, o di qualunque altra classe poetica. Ma ciò che segue mette in tumulto tutto il Parnaso; perchè dalle parole d'Aristotile si vuol dedurre che la qualità de'soggetti che si trattano, non distingue solo un poeta dall'altro, ma l'*essere* dal *non essere* poeta. Il passo è il seguente: *Nulla di comune v'è tra Omero ed Empedocle fuori che il verso; laonde giustamente è da chiamare quegli poeta e questi favellatore di natura piuttosto che poeta.* Non ostante questa sentenza Cicerone ha chiamato *egregium poema* il filosofico libro d'Empedocle scritto in verso; ed Orazio ha riconosciuto Empedocle per Poeta,

. . . . e rammentando
La morte qui del Siculo poeta.
Horat.. *Poet*, in fine;

e tutta l'autorità che possa mai aver attribuita alla decisione d'Aristotile l'adorazione di quasi ventidue secoli, non basta d'inspirarmi la temerità di negare il nome di poeta ad Esiodo, a Lucrezio, e particolarmente a Virgilio nelle sue Georgiche, che sono per voto universale l'esemplare della più lumi-

nosa e perfetta poesia; e sol perchè hanno scelta materia scientifica o didascalica: onde io, che rispetto questo venerato filosofo più ragionevolmente di quelli che ciecamente lo idolatrano, non ardisco attribuirgli un tale assurdo. e credo più volentieri questo passo o male inteso o corrotto. Ma comunque il passo s'intenda, non potrà intendersi mai, nè potrà mai sostenersi che il soggetto delle imitazioni, il quale può essere, ed è per lo più comune a diverse arti imitative, abbia a servir di distintivo delle arti fra loro: siccome lo è fra i professori d'un'arte medesima. Tutto ciò che può spiegarsi con parole sottoposte alla legge de'metri, tutto è materia del poeta. Tutto ciò che può rappresentarsi coi colori sul piano, tutto è materia del Pittore. Può essere così il Poeta come il pittore eroico, pastorale, grande, umile, serio, o giocoso; possono entrambi valersi dell'invenzione o del vero; e si studiano entrambi di esprimere gli affetti umani e di abbellire la natura: ora, se non si distinguessero per li differenti mezzi, o sieno istrumenti de'quali si vagliono per far le loro imitazioni, per qual altra cosa mai sarebbero le arti loro distinte?

Che sarà dunque un eccellente romanziere (mi domanderà Dacier)? sarà, a parer mio, un eccellente narratore d'avvenimenti inventati, coi quali imito gli storici, narratori di avvenimenti veri. Ma non basta la sua imitazione per annoverarlo fra'poeti; poichè se ogni specie di poesia è imitazione, ogni specie d'imitazione non è perciò poesia. Questa per esser tale convien che si vaglia imitando del suo essenziale distintivo, cioè dell' arte

incantatrice che obbliga le parole ad ubbidire alle leggi del metro, del numero e dell'armonia; e compone così una propria sua lingua, ammirabile per le difficoltà che convien superare nel formarla, e lusinghiera e soave per quella specie d'interno canto che dalle regolari sue proporzioni necessariamente risulta: ma se si dovesse intendere qui Aristotile, come Dacier l'intende, sarebbe ben difficile il ritrovare scrittore che non fosse poeta. Dovremmo annoverare fra l'epiche poesie non solo i dialoghi di Platone, ma quelli di Luciano, la Zucca del Doni, la Circe del Gelli, il Filocopo, la Fiammetta e il Decamerone di Giovanni Boccaccio, e tutti i nostri novellatori; ed escludere poi dal numero dei poeti Virgilio nelle sue divine Georgiche: bestemmia assai maggiore che il dire che gli espositori d'Aristotile, e forse Aristotile istesso abbiano potuto una volta allucinarsi, e massimamente quando parlano per semplice teorica d'un'arte non mai da lor praticata.

(4) Qui conviene per l'intelligenza successiva del testo determinarsi sulle proprie significazioni delle parole *numero, concento* e *misurato verso* che noi raffiguriamo *metro, ritmo, armonia, melodia* e *modi*. Ciò è tanto più necessario, in quanto che gl' interpreti sono così mal concordi su questo punto fra loro; e gli antichi scrittori ed Aristotile medesimo se ne vagliono così promiscuamente, che diventa difficilissima impresa l'evitarne la confusione.

Il *metro*, voce trasportata dal greco, significa nel suo più largo senso *misura*; ma specialmente quella composta di varj piedi,

dalla quale risulta la diversità di versi fra loro, come quella dell'esametro, del pentametro, e di qualunque altro verso, e d'onde nasce l'interna musica che distingue la poesia dalla prosa.

Ritmo, voce greca che significa *numero* è definito da Platone con le seguenti parole: *l'ordine del movimento si chiama ritmo, cioè numero* (Plat., lib. II, de leg. pag. 664): e da Cicerone con queste altre: *il numero si forma dalla distinzione ò battuta degli intervalli eguali* (Cic. lib. III; de Orat., pag. 207). E secondo lo stesso Asistotile il ritmo è utile anche alla prosa. Egli dice: *di questo ritmo può, anzi dee adornarsi anche l'orazione, ma non già del metro, perchè diverrebbe poema* (Arist., Rettor., lib. III, cap. 8); imperciocchè sono i metri privata e necessaria appartenenza della poesia; e nelle operazioni di questa è chiaro *che essi divengano membri del numero*. Il ritmo è la più sensibile distinzione de'componimenti musicali; poichè le infinite diverse combinazioni de' varj tempi, de' quali esso variamente si forma, producono le sensibili infinite diversità d'una dall'altr' aria, o dell' uno dall' altro motivo; pensiero, idea, soggetto, o comunque voglia chiamarsi. E perciò disse Virgilio:

Dell'aria io ben mi sovverrei, se in mente
Avessi le parole.

Virg., *Bucol. Eclog.* ix, v. 45

Armonia, parola derivata dal verbo greco *armozin*, che significa propriamente *concordare, connettere*; e non suole impiegarsi parlando de'movimenti, o tempi musicali; ma

bensì della gravità o della elevazione de' suoni, come chiaramente asserisce Platone: *l'ordine del moto si nomini ritmo; ma l'ordine della voce (rispetto alla mescolanza de' gravi e degli acuti) si chiami armonia* (Plat., de leg., lib. II, pag. 66, lett. E).

Il dottissimo, particolarmente nella scienza armonica, padre maestro Martini ha verificato dopo un lungo esame che gli antichi non intendevano sotto il nome d'armonia (come al presente s' intende) quel concento o accordo che si forma dalle varie proporzioni di varie parti da diverse voci nel tempo stesso cantate, oggetto del moderno contrappunto; ma intendevano unicamente la convenienza che debbono avere fra loro i gradi successivi d'una voce sola nel salir dal grave all'acuto, e nello scendere dall'acuto al grave, per non uscire senza regola del ricevuto armonico sistema de' tuoni (Martini, istoria della musica, tom. I, pag. 175).

Melodia, parola composta dalle due voci greche *Melos* ed *Ode*; con la quale Aristotile distingue una musica più soave, più artifiziosa e più elegante da un'altra ch' egli chiama semplice e nuda: ecco le sue parole: *Tutti diciamo esser la musica fra le cose più dilettevoli: o sia essa semplice, e nuda, o accompagnata di melodia* (Aristot., Polit., lib. VIII, cap. V, pag. 607). La considerabile differenza che corre fra queste due musiche si rende sensibilissima nei recitativi, e nelle arie de' nostri presenti drammi musicali; poichè limitandosi per lo più l'arte ne' recitativi alla sola cura di contener le voci fra i confini dell' armonico sistema, lascia

ad esse campo assai libero per imitar cantando le modificazioni del parlar naturale: onde hanno tanto i recitativi dell'arte quanto basta per esser musica, ma non tutto quello che bisognerebbe per meritare il nome di melodia. Or questa musica istessa che non è ne'recitativi *se non se sola e semplice armonìa*, cangia nome, e diventa melodìa, quando, spiegando l'arte tutte le sue facoltà, l'adorna con le sempre nuove, artifiziose, periodiche combinazioni di movimenti e di tempi, le quali ritmi o numeri si chiamano, e compongono le innumerabili idee, motivi e soggetti dell'arte, che tutte distinte fra loro hanno per la varietà dei tempi, come le fisonomie de' volti, per la varietà de' tratti, proprio, riconoscibile e differente carattere. Nè basta alla musica semplice per diventar melodìa il solo suddetto uso più elegante del tempo; ma convien che abbia ancora egual cura della maggiore eleganza del suono: così nelle più artificiose e pellegrine modulazioni, come nell'uso magistrale de'tuoni maggiori e minori, e nel far finalmente ricerca delle più soavi, seduttrici ed efficaci inflessioni, con le quali possa una voce e più dilettare chi l'ascolta, e più vivamente esprimere le passioni che imita.

Modi, voce latina che i Greci esprimevano non solo con quella di *tropi,* ma con quella ancora di *tuoni* (Euclides, Introduct. Harmon., pag. 19), della quale noi comunemente ci serviamo al presente; e con la quale, insiem cogli antichi, non le leggi de'tempi, ma quelle de'suoni esponiamo. I gradi delle

progressioni di qualunque suono dal grave all' acuto hanno un numero prescritto che chiamiamo *ottava*, la quale si va con le medesime interne proporzioni ripetendo, quando si vuol più oltre procedere: in quella guisa che noi nel contare ordinariamente facciamo ripetendo le decine. Di questi gradi progressivi de'quali si compone l'ottava altri sono intieri ed altri dimezzati, cioè *semituoni*; e della prescritta collocazione di questi semituoni fra i tuoni intieri nasce la analogia delle voci in tutta l'ottava comprese, con la nota, ossia voce fondamentale della medesima, dalla quale prende nome il tuono, in cui si canta secondo la nostra pratica. Distinguevano i Greci questi *tuoni* o *tropi* con gli aggiunti *Dorico*, *Frigio* e *Lidio*, e con le loro mescolanze; ed assegnavano a ciascun d' essi il proprio impiego di esprimere in virtù della maggiore loro gravità o elevazione, o i gravi e placidi affetti, o le tenere e delicate passioni, o i più concitati e violenti moti dell'animo.

Con queste brevi, superficiali notizie può ciascuno bastantemente determinarsi su la propria speciale significazione delle parole *numero, concento e misurato verso*; e può sufficientemente conoscere quale analogia o parentela abbiano fra loro i greci ed i nostri moderni tuoni; nè di più si richiede per l' intelligenza del testo, se non che si usavano talvolta insieme, come avveniva ne'*ditirambi* e ne'*nomi* che cantavansi in onor di Bacco e d'Apollo: e talvolta or separati or congiunti, come succedeva nelle tragedie o nelle commedie: nelle quali nei *diverbj* (che

sono i nostri recitativi) si ubbidiva alla sola legge del metro; e ne'cantici, strofe, antistrofe ed epodi, o cantati da tutto il coro o da un solo istrione, si faceva uso anche del numero e della *melodìa;* come appunto a' dì nostri e ne'moderni cori, e nelle strofe, che chiamansi *ariette*, per immemorabile e visibilmente a noi dall'antico teatro tramandato costume, universalmente si pratica.

Nè solo armonico e numeroso convien che sia (a creder mio) il discorso che impiega il poeta imitatore, ma puro insieme, nobile, chiaro, elegante e sublime. Non si vale mai l'esperto statuario per le grandi sue imitazioni del tufo o d'altri fragili, come questo, ed ignobili sassi: ma costantemente sempre de'più eletti marmi e più duri; ed il savio poeta egualmente (quando il principale oggetto ch'egli si è proposto, non sia per avventura qualche bassa, giocosa o scurile imitazione) elegge ed adopera sempre nei suoi lavori quella colta, elevata, incantatrice favella, capace di cagionar diletto con le sole sue proprie bellezze, ancor che non fosse imitatrice d'altro che del natural discorso; e prende il difficile impegno di obbligarla a servir sempre alle sue imitazioni; e di non abbandonarla mai, benchè talvolta costretto ad esprimere le cose più umili e più comuni. Onde se per correr dietro al maggior verisimile, ad onta dell'impegno già preso, egli avvilisce lo stile, cade nell'error puerile di uno sconsigliato scultore, che, per dar alle sue statue maggior somiglianza col vivo, si avvisasse di colorirne il marmo, o le fornisse d'occhi di vetro.

La favella sempre grande, sempre ornata e sempre sonora di Virgilio e di Torquato hanno riportata finora e riporteranno eternamente la maggior parte de' voti, mercè quel difficile, e perciò mirabile uso che hanno essi saputo farne nell' imitar la natura. E che che dicano o abbian saputo dir molti de' nostri per altro eruditissimi critici, per farci venerare come esquisiti tratti di maestra imitazione le frequenti bassezze, le negligenze, le ineguaglianze, le mancanze di eleganza e d' armonia, e la fastidiosa copia delle licenze che s' incontrano in alcuni eccellenti nel resto, così moderni come antichi poeti; non giungerà mai a costringere il buon senso universale a compiacersi degli errori, nè a contar fra i pregi i difetti.

(5) Dalla maniera con la quale Aristotile si esprime pare indubitato che queste differenze *di migliori, peggiori, o simili* debbano secondo lui essere considerate a proporzione delle virtù o de' vizii delle persone rappresentate. *Per la malvagità e per la virtù differiscono tutti i costumi fra loro*; ma gli esempj ch' ei ne propone non lo confermano. Egli dice che *i Tragici ed Omero imitano i migliori;* ma ne' tragici antichi per lo più non si trovano che scellerati; ed Omero medesimo non solo in Tersite, in Dolone ed in Iro imita uomini viziosi; ma nei principali eroi de' suoi poemi Achille ed Ulisse, non esalta altre virtù che la portentosa forza del primo, e la somma destrezza specialmente nell' ingannare del secondo. Onde potrebbe credersi che le differenze proposte dal nostro filosofo non debbano regolarsi dal-

le virtù o da' vizj; ma dalle condizioni, o sian gradi elevati, mediocri od umili delle persone imitate: spiegazion che si accorda perfettamente con tutto quello che ci rimane ancora degli epici e de' drammatici Greci; poichè i personaggi principali de' poemi eroici e delle tragedie loro sono sempre grandi e reali, ed umili o mezzani quelli delle loro commedie. E chi volesse ostinarsi a conciliare con gli esempj che adduce Aristotile, la graduazione delle tre proposte differenze a tenore delle virtù e dei vizj, e non dello stato delle persone, converrebbe che sapesse prima esattamente qual relazione si trovi fra l' idea che abbiam noi presentemente della virtù, e quella che forse se n' eran formata i Greci, rispetto ai loro eroi da poema e da teatro, ne' quali pare che l'enorme forza del corpo sia l' unica virtù che supplisce in essi il difetto di tutte le altre. Errore che non permette Aristotile medesimo quando ci insegna morale e non poesia; poichè allora ei ci dice: *noi chiamiamo virtù umana non quella del corpo ma quella dell' animo* (Aristot., lib. I, Ethic., cap. XII, tom. III, pag. 18). Ma questo ragguaglio sarebbe assai malagevole; poichè le virtù dei loro Ercoli e dei loro Tesei, violenti per ordinario, ingiusti, licenziosi, temerarj, sanguinarj e crudeli non son punto analoghe a quegli abiti ragionevoli dell' animo che noi reputiamo ora unicamente degni del nome di virtù, e da' quali verisimilmente prodotte, ascoltiamo or narrate, or con ammirazione e diletto veggiamo in iscena rappresentate le grandi, istruttive e memorabili azioni.

(6) Questa diversità divien chiarissima esemplificata. Si giovano egualmente del verso, e scelgono egualmente l'imitazione dei migliori il poeta ditirambico, il poeta eroico, ed il poeta tragico: ma il primo sempre narra e parla sempre egli solo; il secondo or narra, or assume le voci delle persone introdotte nella sua narrazione, e di narratore diventa attore, come assai spesso usa Omero, il quale anche da Platone si asserisce *essere il più eccellente de' poeti, ed il primo de' compositori di tragedie* (Plat. de' Repub., lib. X, pag. 607): ed il drammatico, tacendo egli sempre, fa che sempre parlino le persone che introduce. Nè già le addotte differenze son le sole che può produrre la diversa maniera di valersi de' *mezzi* e delle *materie*. Da ogni diversa combinazione di metro, di numero, d'armonia, d'istrumento, di soggetto o di modo, or separati or congiunti nascono nuove differenze; e l'analitico Castelvetro (a cui possono ricorrere i curiosi d'esserne istrutti) ne ha numerate sino a novantacinque.

(7) In quanto al mettere i personaggi in azione si rassomigliano fra loro.

(8) Più propriamente questa parola *azióne* potrebbe essere dedotta dal verbo greco *dran*, che significa *operare*.

(9) Dopo avere Aristotile prolissamente provata l'inclinazione degli uomini all'imitazione, parrebbe che dovesse impiegare la stessa cura a dimostrare quella ch' essi hanno alla musica: essendo, secondo il suo solidissimo sistema, queste nostre due naturali, e dilettevoli inclinazioni, le cagioni produttrici della Poesia: ma egli ha ragionevolmente

creduta già nota a tutti, e indubitata, e visibile questa seconda inclinazione, e perciò non bisognosa di dimostrazioni: onde gli è bastato asserirla. Ed in fatti chi mai potrebbe dubitare dell' efficacia della musica su gli animi nostri? Chi mai non ne prova e non ne osserva gli effetti ed in sè stesso ed in altrui? Chi non s' avvede che la nostra violenta inclinazione la chiama a parte di tutte le azioni umane? Nel culto de' sacri tempi, nelle adunanze festive, nelle pompe funebri, e fin tra i furori militari, vogliam sempre che abbia considerabil luogo la musica. La conoscono e se ne compiacciono le più barbare, le più rozze e le più selvagge nazioni: la sentono in fasce, benchè non atti ancora al perfetto uso de' sensi, i più teneri bambini, e cessan per essa dai pianti loro: il reo nel tetro suo carcere, lo schiavo fra le catene, e l' affanno del suo faticoso lavoro, cerca un sollievo e lo trova nel canto.

Sente fra i piè sonarsi i ferri, e canta.

Tibull., lib. II, Eleg. VII, ver. 8.

Va ben più oltre ancora il sagace ed acuto Castelvetro: egli sostiene che non la nostra sola inclinazione ed il diletto che la musica ne cagiona, l' abbia resa compagna e produttrice della poesia; ma una essenziale, fisica, indispensabile necessità. Ecco il suo argomento incontrastabile, che ha per altro bisogno di una minuta spiegazione per essere ben compreso. Il Poeta o narratore, o drammatico, o di qualunque specie egli sia, parla sempre ad un pubblico: non si può da un pubblico essere inteso se non si sostiene più dell' usato, e non si spinge la voce con im-

peto molto maggiore di quello che s'impiega comunemente parlando: la voce più lungamente sostenuta, e spinta con questa insolita forza diventa più rigida e meno flessibile, ed entra in un sistema di progressioni infinitamente diverso da quello del parlar naturale, e diverso a tal segno, che mercè i più lunghi e più sensibili intervalli delle sue progressioni se ne può facilmente scrivere il suono ed il tempo con le usate nostre note musicali. Ma per quanto in Francia ed altrove si sia tentato, non è riuscito sinora ad alcuno di scrivere i tempi ed i suoni del parlar naturale; perchè gl' intervalli progressivi di una voce la quale non ha perduta la flessibilità per un insolito impeto o sostegno, sono così impercettibilmente minuti e così vicini fra loro, che sfuggono la nostra avvertenza. Ora una voce che per essere udita da un popolo a cui si parli debbe essere così eccessivamente dal suo natural sistema alterata, ha bisogno d' essere regolata diversamente nel diverso ordine delle nove sue proposizioni: altrimenti formerebbe grida sconce, dissonanti e ridicole. Questo nuovo regolamento è la musica; e questa musica è così necessaria a chi parla ad un pubblico, che se l' arte non la somministra, la suggerisce la natura. Non v'è oratore che non canti; non banditore alcuno, non alcun pubblico venditore di qualunque merce che non sia costretto per farsi intendere o di adottare o di formarsi a capriccio qualche sua cantilena: e quegli attori medesimi che professano di recitar versi senza musica si trovano obbligati ad impiegarne una che chiamano

declamazione: musica assai mal sicura, perchè non ha altra guida che l'incerto giudizio dell'orecchio di un recitante. Questa fisica e tanto vera quanto lucida prova aggiunta alle infinite altre che la confermano, rende visibile l'errore di quei critici che hanno francamente deciso che degli antichi drammi non si cantavano se non se i cori.

Dovrebbe bastare per abolire affatto questa stravagante ed assurda opinione la qui di sopra provata necessità del canto in qualunque specie di poesia; tanto più che del canto dà manifesto indizio ogni verso col suono che naturalmente dal solo suo metro risulta; ma perchè una pur troppo considerabil parte degli uomini cede più facilmente all'autorità che alla ragione; ecco, intorno alla costante pratica degli antichi, sufficienti, autorevoli ed incontrastabili testimonianze distruttive di qualunque su questo punto sofistica ostinazione.

I. Convien osservare in primo luogo che il nostro maestro Aristotile ha contata la musica fra le parti di qualità della tragedia che sono la *favola*, la *sentenza*, il *costume*, ec. (Aristot. Poet.) Or queste qualità regnano in tutto il corso di un dramma, e non in un sol membro di esso, come il *prologo*, il *coro*, l'*episodio*, ec., che sono parti di quantità: onde regnava la musica al tempo d'Aristotile in tutta l'intera tragedia.

II. Riferisce Tito Livio (tom. 1, Part. II, lib. VII, cap. 2, pag. 609 ad usum Delph.) che Livio Andronico, il primo che offerse lo spettacolo d'un dramma a' Romani, obbligato dagli uditori a ripeter più volte al-

cun passo della sua parte, divenne affatto rauco: onde di nuovo invitato a ripetere, implorò ed ottenne dal popolo la permissione di fare che un altro in sua vece cantasse, mentre egli col solo gesto rappresentava. Dunque si rappresentava cantando.

III. Da tutto il libro *De Saltatione* di Luciano si deduce che tutta la tragedia si cantasse, ma specialmente dal luogo (Lucian., lib. de Saltat., tom. 2, pag. 285, edit. Amstel. 1743) nel quale si duole della musica effeminata degli attori del suo tempo, dicendo: *che questa sarebbe meno mostruosa nei personaggi d' Ecuba e d' Andromaca; ma che in quello di Ercole è assolutamente insoffribile.* Ecuba, Andromaca ed Ercole certamente non eran coro: onde gli attori cantavano.

IV. Svetonio, vituperando Nerone riferisce: *che esso aveva cantato la Canace partoriente, l'Oreste matricida, l'Edipo acciecato e l'Ercole furioso* (Sveton., lib. VI, cap. 21, pag. 446 ad usum Delph.). Dunque gli attori cantavano: perchè non credo che vi sia chi supponga che Nerone si contentasse di far numero ne' cori.

V. Ovidio raccontando ne' Fasti le allegre occupazioni del popolo che si radunava nei prati vicino al Tevere nelle feste di Anna Perenna, dice:

Là tutto ciò che ne' teatri appresero
Cantando vanno; e delle molli, ai detti,
Docili braccia accompagnando i moti.

Ovid., Op. ad us. Delph., tom. III, lib. 3.

VI. Cicerone nel Trattato *De Oratore* osserva, che se la favella de' tragici fosse scom-

pagnata dalla tibia, cioè dalla musica, rimarrebbe quasi una prosa (Cicer. Oper, tom. I, Amstelod, 1724, in fol. pag. 186).

VII. Lo stesso nelle Questioni Accademiche riferisce, che al primo fiato della tibia, senza che si fosse ascoltato ancora alcun verso, conoscevano gl' intelligenti se dovea rappresentarsi l' Andromaca, l'Antiopa, o altra tragedia (Acad. Quaest., lib. II, tom. II, pag. 573). Nè può intendersi che cotesto suono di tibia fosse preludio del coro: poichè rarissimi sono gli esempj di tragedie che dal coro incomincino.

VIII. E nelle Tusculane, dopo aver rammentati alcuni versi tragici, dice: *non intendo di che mai possa temere, cantando egli a suon di tibia settenarj così eccellenti.* (Cic., Tuscul. quest., lib. 1, n. 44). Or cotesti settenarj od ottonarj non eran versi da coro.

IX. Parlando Donato della musica comica, della quale nel principio d' ogni commedia allor manoscritta si leggevano, come ancor oggi in tutti gli impressi esemplari si trovano i nomi non men del compositore di modi che del poeta e degli attori, attribuisce a tutta la commedia il canto ed il suono, dicendo: *che si rappresentavano le commedie con le tibie pari o impari, e destre o sinistre: che le destre e lidie con la loro gravità la seria elocuzione; le sinistre e serrane con la leggerezza dell' acuto lor tuono i giocosi scherzi nella commedia esprimevano.* E che quando poi e le destre e le sinistre tibie insieme erano nella iscrizione d'una commedia proposta, significavasi allora la mescolanza de' gravi coi giocosi discorsi (Donat.

Fragment. de Com. et Trag. etc., in Thesaur. Graecar. Antiq. Gronov., tom. VIII).

X. Ma senza perdere inutilmente il tempo nella lunga inchiesta e nella nojosa enumerazione delle prove e degli indizii che si rinvengono negli antichi scrittori per istabilire la sentenza che i drammi tragici e comici fra i Greci e fra' Romani intieramente si cantassero: l'oracolo del nostro solo Aristotile decide la questione con evidenza che non ammette dubbiezze. Dimanda egli ne' suoi Problemi: Per qual ragione il tuono ipodorio ed ipofrigio si usasse nella scena e non si usasse nel coro? E risponde che questi due tuoni sono adattatissimi ad esprimere le agitate passioni che si imitano dagli attori sulla scena: ma non hanno quella melodia che si richiede ne' cori, i quali possono più facilmenie procurarla, parlando sempre e sedatamente, e per lo più in tuono lamentevole (Aristot. Problem. Sect. XIX, n. 30, tom. 4. pag. 159). E come se avesse prevedute le cavillazioni che a' giorni nostri pongono alcuni Critici in uso per sostenere che gli antichi attori non cantassero; ripete poco dopo il nostro filosofo, e poi prolissamente spiega questo problema medesimo: ed io non ardisco di trascurare una ripetizione veduta da lui necessaria; tanto più che non lascia luogo a replica alcuna. Ecco tutte le sue parole:

Perchè mai i cori nelle tragedie non cantano nel tuono ipodirio ed ipofrigio? Forse perchè queste due armonie non hanno assolutamente quella melodia della quale specialmente i cori abbisognano? Certo si è che il canto ipofrigio ha per natura indole

attiva, e perciò nella tragedia del Gerione si rappresentavano in questo tuono gli armeggiamenti e le sortite; ed è certo altresì che il sodo e maestoso canto ipodorio è più adattato alla cetra di qualunque altra armonia: onde e l'uno e l'altro assai male al coro, ma ottimamente convengono agli attori operanti in iscena ed imitatori degli Eroi, quali erano i duci ed i principi degli antichi: come non sono all'incontro che uomini ordinarj e comuni i popoli de' quali il coro è composto. E perciò al coro si adatta il sedato costume e la flebile armonia, qualità più familiari all'umanità, e che possono essere espresse da altre armonie, ma non mai dal tuono ipofrigio che ha dell'entusiastico e del furibondo. Con gli altri tuoni si esprimono dunque i patimenti che i deboli più de' forti sono soggetti a soffrire, e perciò quei tuoni si adattano al coro; a differenza dell'ipodorio ed ipofrigio, convenientissimi agli attori che operano e non al coro, il quale non è che un ozioso curatore, che non presta a coloro a' quali assiste se non se la buona sua volontà. (Aristot. Problem. Section. XIX, n. 49).

Ora avendoci Aristotile insegnato e provato non essere la *poesia che una imitazione;* per poter far uso profittevole della cognizione di questa indubitata verità, è necessario di avere un'idea chiara e distinta della natura, dell'essenza, e delle proprie qualità di questa *imitazione,* per non correre il rischio di attribuire ad essa gli oggetti, gli obblighi e le funzioni della *copia:* siccome hanno fatto uomini per altro chiaris-

simi nella Repubblica letteraria, che ingannati dal vedere che queste per altro diversissime arti concordano entrambi nel proporsi la rappresentazione di qualche originale, ne han confuse le operazioni e i doveri, ed han voluto soggettare l'imitazione poetica, che non conoscono, alle leggi della copia, che totalmente la distruggono. Ecco dunque le sensibili differenze che (per quanto io giungo ad intendere) si trovano fra queste due arti oppostissime.

L'arte del copista si propone unicamente di riprodurre con esattezza un originale.

L'arte dell'imitatore si propone di dar solo la somiglianza possibile del suo originale *ad una special materia, da quella dell'original differente, che elegge per la sua imitazione.*

Consiste l'eccellenza del copista nella sola riproduzione di un originale, e perciò nasconde egli ed evita tutto ciò che potrebbe render diversa la sua copia da quello: e se può giunger mai a far tale illusione che sia presa l'una per l'altro, ha toccato l'ultimo punto della gloria che ambisce.

Consiste l'eccellenza dell'imitatore non già nell'esattezza d'un original riprodotto, ma nel difficile, e perciò mirabil uso ch'egli sa far della materia con la quale si è impegnato ad imitarlo, senza mai cambiarla; onde quando ancora questa materia non può per sua natura adattarsi in tutto al vero; non la cambia perciò, nè la nasconde l'imitatore, come farebbe il copista, ma la conserva e l'ostenta, affinchè, avvertiti gli spettatori da quelle istesse palesi difficoltà in-

superabili, riflettano con meraviglia alle tante altre, in così poco docile materia dal destro imitator superate. Con l'esempio si schiarirà la sentenza.

Sceglie l'imitator Glicone il marmo per sua materia nella rappresentazione di un Ercole: e perchè è imitator non copista, non aspira ad ingannare alcuno, nè vuole che sia creduto vero quell'Ercole, ma vuole bensì rendersi ammirabile, dimostrando sino a qual segno sia stato egli capace di sforzare il marmo a rassomigliarsi ad un uomo. Ed essendo il principale oggetto della sua gloria non l'illusione dello spettatore (come sarebbe quel del copista), ma la sua vittoria sul marmo; vuole che quel marmo scoperto e da tutti conosciuto, renda sempre testimonianza delle quasi insuperabili difficoltà delle quali il valente artefice ha trionfato. Nè questa vittoria sul marmo è l'oggetto principale e la principal cura del solo imitatore, ma lo è ugualmente altresì dell'aspettazione e della meraviglia di tutti i riguardanti, i quali non pretendono mai d'essere ingannati dalle imitazioni come dalle copie: nè misuran mai il merito delle prime dalla sola loro somiglianza col vero; ma costantemente sempre dai maggiori o minori ostacoli che veggono superati nel procurarle. E quindi è che le imitazioni nella creta, nella cera o nel legno, anche rese verisimilissime col natural colorito, sono universalmente in pregio tanto inferiore di quello in cui sono le imitazioni eseguite ne'metalli e ne'marmi; benchè questi col patente colore della loro materia tanto dal vero si allontanino. Ed in fatti se la so-

miglianza sola col vero decidesse dell'eccellenza dell'imitazione, un fantoccio di cenci, ravvolto in vesti usuali, provveduto di una maschera colorata, e situato in qualche naturale attitudine potrebbe giungere (come spesso è avvenuto) ad ingannare gli spettatori sino al segno di essere creduto vivo e vero da loro: e quel ridicolo fantoccio, perchè può cagionare questa illusione, si lascerebbe d' infinito spazio indietro tutto il merito di quanto il greco scarpello ha mai saputo produrre di più portentoso e sublime. Diciamo, è vero, giornalmente che l'arte di questo, o di quel gran poeta giunge a produrre illusione, facendo che gli spettatori o ascoltanti prendano il falso per vero: ma questa è una mera figura rettorica molto da Virgilio lodevolmente impiegata, quando volendo con tale iperbole esaltare i Greci imitatori disse:

Ai metalli spiranti altri, non niego,
Sapran meglio dar forma: e *vivi* i volti
Ecciteran dai marmi.

VIRG., *Eneid.*, lib. VI, ver. 847.

ma che sarebbe ridicola se si facesse servire di base ad un logico argomento. Poichè è bella, anzi dalla Rettorica suggerita, una iperbole che, oltrepassando il vero, fa concepire la grandezza di un' idea che non può essere spiegata dalle semplici comuni espressioni. Può ben dire un uomo nel trasporto eccessivo di una passione, *ho tutto l'inferno in seno*, ma non potrebbe irreprensibilmente soggiungere:

E queste mie voci che udite,
Non son che le grida de' tormentati,

Non son che i latrati di Cerbero.

Disse ottimamente il Zappi, rapito in ammirazione nell'esaminare la famosa statua del Mosè di Michelangiolo:

. . . . e vive e pronte
Le labbra ha sì che le parole ascolto;

ma sarebbe caduto in error puerile, se avesse continuato, dicendo: . . . .

Ascoltiamolo attenti, e de' suoi detti .
Facciam tesoro;

perchè così avrebbero fondato entrambi i raziocinj loro su la falsità di una iperbole, la quale asserisce un falso, ma sempre partendo dal vero. Non possiam noi mai valerci per fondamento d'un nuovo raziocinio di quel falso che l'iperbole per impeto asserisce: siccome da quel punto d'altezza alla quale con lo sforzo d'un primo salto si è il ballerino elevato, non può mai spiccare il secondo, se prima sul solido terreno non ritorna.

Da tutto ciò convincentemente si deduce, che l'imitatore non essendo copista, nè aspirando perciò ad ingannare alcuno, non si obbliga a conservare nelle sue imitazioni tutte indistintamente le circostanze del vero; ma solamente quelle che la sua industria può giungere a comunicare alla materia in cui si è impegnato di farle, senza mai però abbandonarla o nasconderla. E che per necessaria conseguenza è assioma assai difettoso ed equivoco il dir seccamente (come ogni giorno si dice) *che l'imitatore più degno di lode è quello che fa imitazioni più simili al vero:* ma che converrebbe più distintamente spiegarlo per togliere occasione ai frequenti

sofismi, e dir piuttosto: *che colui è l'imitatore più eccellente che sa dar più gradi di somiglianza col vero a quella materia che ha scelta; ma senza punto cambiarla.*

Questa semplicissima verità, senza tante filosofiche discussioni è fisicamente sentita e dal popolo idiota che non sa farne l'analisi, e da quegli stessi eruditi censori che la contestano in alcune imitazioni poetiche, abusando della dialettica per sedurre e gli altri e sè stessi. Basterebbe per farne prova che cadesse in mente a qualche eccellente, ma sconsigliato pittore di aggiungere ai divini contorni dell'Ercole di Glicone o della Venere di Cleomene il maggior verisimile del natural colorito. Qual sarebbe mai quell'anima stupida (prendasi pure da qualunque ordine) che non esclamasse stomacata contro la barbara e quasi sacrilega temerità di chi gli avesse coperto il color di que' sassi, che sono il principal fondamento della gloria degli insigni artefici, e della meraviglia de' riguardanti; benchè tanto nel colorito si oppongano alla somiglianza del vero? E (per dare un esempio dell'assurdo medesimo in qualche altra imitazione), a quali fischiate non si esporrebbe un ridicolo attore che da imitatore divenuto copista, si scordasse della nobile teatral decenza con la quale si è impegnato a fare le sue imitazioni: e volendo rappresentare il pastore dell'Edipo di Sofocle, o il villano della Elettra d' Euripide, ci comparisse in iscena ravvolto nelle sudice vesti, ed usando le sconce maniere e la corrotta favella che tanto in somiglianti personaggi son più d'accordo col vero? Chi

vuol vedere quanto in ogni tempo sia stato ridicolo l'imitatore che vuol far da copista, legga nel principio degli Acarnesi di Aristofane, come questi si faccia beffe d'Euripide per i laceri e sozzi cenci ne' quali avea mostrato ravvolto in teatro il suo esule Telefo (eroe di una tragedia perduta) per esprimerne da copista l'estrema mendicità.

Parmi dunque evidente che essendo imitazioni e la poesia e la pittura e la scoltura e tutte le arti loro sorelle, se vogliono esser diverse l'una dall'altra, convien che mai non nascondano, nè pongano altra materia in uso se non se quella che hanno eletta da bel principio, e che specialmente le distingue. Poichè la nobiltà, l'invenzione, la vivacità l'eleganza, la fantasia e le altre qualità da esse possedute in comune non potrebbero mai distinguerle: onde debbono i colori costituire l'invariabile essenziale distintivo della pittura: i marmi ed i metalli quello della scultura: e la misurata, numerosa ed armonica favella abile a dilettare per sè stessa, quello della poesia. Ed è così indispensabile in qualunque imitazione l'uso inalterabile e costante di quella materia, che la distingue, che in quei casi nei quali non può assolutamente accordarsi con la materia il verisimile, è in obbligo l'imitatore d'abbandonare il verisimile e non la materia; sicuro che il discreto spettatore non pretende da lui l'impossibile; e che anzi al contrario si riderebbe a ragione d'uno sciocco scultore che per dare alle statue quel verisimile, di cui la sua materia

non è capace, le fornisse (come già detto abbiamo) d'occhi di vetro. Dunque mi pajono concludentemente provate le tre seguenti verità:

La prima che non v'è poesia senza verso, essendo questa la materia che unicamente la distingue dalle altre imitazioni. La seconda che le mancanze di nobiltà di numero e di armonia, e la fastidiosa copia delle licenze, alterando la materia che costituisce l'imitazione poetica, sono tutti condannabili difetti, ancorchè producano un maggior verisimile. La terza che la legge del verisimile è soggetta a molte limitazioni, trascurate o non conosciute particolarmente nelle imitazioni poetiche, dalla maggior parte dei critici.

(10) Avvertasi che qui per Episodio s'intende quello che noi nominiamo presentemente tragedia: poichè non chiamandosi in principio tragedia che il solo coro; il dramma, che tragedia or si chiama, non era che un Episodio, cioè *canto aggiunto al coro*. Onde passando così successivamente la tragedia per tanti cambiamenti, conseguì finalmente tutte le parti costitutive della sua natura. Or parrebbe che una tal opinione possa essere appunto lo scioglimento del dubbio d'Aristotile, se a' giorni suoi avesse già conseguita la tragedia, così rispetto a sè stessa che alla decorazione teatrale, tutta la perfezione della quale è capace. Lo credeva per altro Diogene Laerzio, poichè nella vita di Platone, paragonando i progressi della filosofia a quelli della tragedia, dice: Siccome anticamente nella tragedia operava da bel

principio il solo coro; quindi Tespi inventò un personaggio, affinchè il coro potesse prender riposo: Eschilo un secondo, e Sofocle un terzo, e compierono la tragedia; così ne' suoi principj il solo oggetto della filosofia era la fisica: le aggiunse Socrate la morale, ed in terzo luogo Platone la dialettica; e diè l'ultimo compimento alla filosofia (Diog. Laert., Amstelod. 1692, tom. I, pag. 197). Ma quando ancora abbian essi creduto, e sia vero, che col terzo personaggio inventato, ricevesse la tragedia da Sofocle il compimento di tutte le parti integrali, indispensabilmente necessarie alla sua costituzione ed alle operazioni sue; non convien credere che voglia dirci Aristotile che Sofocle col terzo suo personaggio abbia posti gli ultimi limiti ai progressi della tragedia. Supplì ben egli col terzo personaggio suddetto la mancanza d'un membro necessario, senza il quale non era atta la tragedia a rappresentar comodamente un azione, ma non limitò con ciò la facoltà di accrescere il numero degli attori, nè quello de' nuovi ornamenti e delle nuove eccellenze, delle quali potrà sempre arricchirla l'uso industriosamente diverso di quelle parti medesime che avea la tragedia già conseguite.

Pare altresì che l'asserzione di Aristotile che *Sofocle ordinò che fossero tre i rappresentatori* non possa conciliarsi cogli esempj che abbiamo nelle tragedie di Eschilo di tre personaggi insieme parlanti: come nelle *Cofeore*, Oreste, Pilade e Clitennestra; e nelle *Eumenidi*, Minerva, Oreste ed Apollo; ma quando Eschilo scrisse queste due tragedie, eran già più di dodici anni che Sofocle espo-

neva in teatro le sue: onde può ben essere di Sofocle l'invenzione, ed averla Eschilo adottata.

Convien parimente osservare che anche intorno all'inventore della pittura scenica non convengono i nostri testi. Aristotile l'attribuisce a Sofocle, e Vitruvio ad Eschilo. Ecco le parole di Vitruvio: *Agatarco il primo, dando Eschilo al pubblico uno dei drammi suoi, fece in Atene la Scena tragica, e ne lasciò un commentario* (Vitruv. in Praefat., lib. VII, de Architect., pag. 124, Amstelod. 1694). Per conciliar dunque Vitruvio con Aristotile bisognerà figurarsi che Sofocle pensasse il primo a decorare e dipinger la scena, ma che lo eseguisse imperfettamente, come avviene ai primi tentativi; e che Eschilo si approfittasse di questa, come avea fatto del terzo personaggio; valendosi per sopraffare il giovane rivale dell'insigne architetto Agatarco.

(11) Dunque secondo Aristotile l'oggetto principale della commedia è il ridicolo, o nasca dalla stravaganza della figura o de' costumi, o dalla maniera di ragionare delle persone imitate; siccome quello della tragedia è il terrore e la compassione. Onde a tenore di questa sentenza le moderne commedie lagrimose, opponendosi diametralmente al loro naturale instituto non sarebbero meno mostruose di quello che diverrebbe una Tragedia ridicola. Che il riso ed il terrore caratterizzino la commedia o la tragedia, assai più precisamente che la bassezza o la nobiltà de' personaggi introdotti, si vede chiaramente ne' tragici e ne' comici antichi. Il

villano dell'Elettra ed il pastore dell'Edipo poc'anzi rammentati non fan cambiar natura a quelle tragedie, perchè non ostentano il ridicolo della loro condizione, ma servano di meri istromenti ad eccitare le tragiche perturbazioni: e nell'Anfitrione di Plauto (che ci chiamò per giuoco tragicomedia), gli Dei e gli Eroi che v'intervengono, non cangiano la commedia in tragedia, perchè non sono impiegati ad altro che a dare occasioni verisimili alle ridicole avventure di Sosia.

Per altro son già diversi anni che queste commedie lagrimose, tanto, secondo il nostro Filosofo, alla comica natura contrarie, fanno sui teatri di Francia ed altrove grata ed applaudita comparsa: ed io credo che una costante esperienza meriti rispetto; anche a fronte d'un autorevole raziocinio, sempre, assai più di quella, a qualche nascosta fallacia soggetto. E, quando è giustificato dall'evento, dee sommamente commendarsi il felice ardire di chi mostra, a suo rischio, che può talvolta un vigoroso ingegno uscir lodevolmente da troppo angusti limiti fra' quali si trova con suo svantaggio ristretto dall'autorità e dal costume: altrimenti i primi tentativi d'ogni arte sarebbero eternamente gli ultimi segni delle nostre speranze: e tutta quella immensa parte del mondo che fra le colonne d'Ercole non è racchiusa, sarebbe stata creata inutilmente per noi.

(12) Dal tempo dunque in cui cominciarono le commedie a prender forma si san bene i poeti che scrissero, si sa che Epicarmo e Formi Siciliani furono i primi ad inventarne ed ordinarne i suggetti; e che perciò

Siciliana è la loro origine: si sa che Crate fu il primo Ateniese che incominciò sulle tracce di questi a spogliarle delle rustiche scurrilità, delle quali erano sino a quel tempo ripiene: ma tuttavia s'ignorano gl' inventori delle maschere comiche, quelli de' prologhi, dell' accresciuto numero degli attori, e di tutte le altre circostanze che al tempo d'Aristotile ornavano già e componevano il comico spettacolo.

(13) Non hà mai parlato così chiaro Aristotile; e pure solennissimi critici, anzi alcuni dei più ostinati assertori dell' infallibilità d' Aristotile, o han tôrto miseramente il senso di questo passo, o son trascorsi sino al sacrilego (per essi), temerario attentato di contraddirlo. V'è fra loro chi non vuol che *per un giro di Sole* abbia potuto intender Aristotile che quello spazio di tempo in cui questo astro è visibile. Onde, a tenore di tal sentenza, altro dovrebbe essere nella state il tempo canonico d'una azione teatrale ed altro nel verno; e per regolarne la durata a seconda de' climi più o meno settentrionali, la pratica di saper prendere l' altezza del polo, non sarebbe men che ai piloti necessaria ai poeti. Scaligero per sollevarli da queste cure determina di sua autorità il giro del Sole al corso di sei, o al più di otto ore; ma Castelvetro più di lui scrupoloso vuole assolutamente che il tempo dell'azion teatrale, supposto dal poeta, ecceda di un istante quello della rappresentazione. E la ragione (secondo questi dotti riformatori) invincibile è *il timore di non guastarne l'illusione* che pessimamente credono esser

l'oggetto della imitazione. Falsissimo supposto che ha prodotto anche l'altro a tutta l'antichità incognito precetto della sofistica unità di luogo, ristretta da una sola scena rappresentante o camera o sala o piazza o che che sia, immutabile in tutto il corso del dramma. Unità non prescritta, anzi neppur nominata nè da Aristotile nè da Orazio, nè da verun altro antico maestro; e contraria (come dimostreremo) alla pratica di quei Greci medesimi che son da loro (non so con quanta buona fede) eternamente citati per supposti fondamenti di così stravagante opinione.

Gridan essi perpetuamente che l'imitazione non può mai andare scompagnata dal verisimile; e direbbero ottimamente, se non dessero poi a cotesto tanto raccomandato verisimile una significazione che lo distrugge. Poichè se avesse il verisimile tutte (come essi pretendono) le qualità e le circostanze del vero, cambierebbe natura e diverrebbe il vero medesimo; e lo spettatore non avrebbe se non l'ordinario diletto che suol provarsi nel vedere qualunque cosa vera; ma non già il proprio dell'imitazione, cioè quello che nasce dall'ammirare l'artificiosa rappresentazion del vero eseguita nel falso. L'imitatore che non intraprende mai di riprodurre il vero (come abbiam di sopra prolissamente provato), ma di darne la somiglianza, *quanto è possibile*, alla materia di cui si vale, ha perfettamente adempiuta la sua promessa, e conseguito il suo fine quando glie ne ha data tutta quella di cui la sua materia è capace. Tutto con questa ragionevole misura può

servir di materia all' imitazione, benchè pochissimo adattabile al vero che si muta. I maestri, per cagion d'esempio, de'fuochi artifiziati di gioja imitano le fontane col fuoco, quelli delle fontane imitano le girandole con l'acqua; nè v'è alcuno a tal segno ridicolo che condanni le loro imitazioni d'inverisimili, perchè non riscaldano queste acque imitatrici del fuoco, e perchè non bagnino quei fuochi imitatori dell' acqua.

E da questa ignoranza della natura dell'imitazione nasce la disprezzante sentenza di alcuni che trattano d'inverisimile e sciocco il dramma musicale, perchè in esso gli attori vanno cantando a morire: come se dalla prima sua origine non fosse sempre stato il proprio, indispensabile materiale d'ogni imitazione poetica il discorso armonico, misurato e canoro.

È imitazione la tragedia d' una azione illustre e memorabile. Si obbliga il poeta di darle tutto quel verosimile del quale son capaci i materiali che ha scelti, e de' quali è costretto a valersi per fare la sua imitazione. Il suo materiale, in quanto al tempo, non consiste che in tre o al più quattro ore; oltre le quali, per legge di ragionevole invecchiato costume, non può trascorrere la durata d'uno spettacolo drammatico, senza abusare della pazienza degli spettatori; ed in quanto al luogo, non è la sua materia che l'angusto spazio di un palco largo intorno a trenta o quaranta piedi. ed assai più talvolta lungo, ma inutilmente; perchè se voglion gli attori essere ben veduti ed intesi non possono, rappresentando, molto dall' orchestra

dilungarsi. Or se fosse (come mai non è stato) obbligo dell'imitatore il conservar tutte, nelle sue imitazioni, le circostanze del vero, non potrebbe un poeta drammatico prendere a rappresentare altre azioni, se non se quelle, alle quali fosse sufficiente il breve corso di tre ore o quattro per proporle, annodarle, e discioglierle, ed alle quali bastasse il misero spazio immutabile di trenta o quaranta piedi in circa di terreno, per farvi decentemente comparire tutte le persone di grado e di sesso diverso che la favola esige; e per farvi succedere tutte le varie azioni subalterne, inevitabili produttrici della principale; e per prepararvi e farvi succedere tutte le interessanti situazioni e peripezie utili a trattenere e sorprendere con diletto lo spettatore, ed indispensabilmente necessarie a render verisimile la catastrofe. Da tutto il vastissimo magazzino istorico e favoloso io non vedo quante azioni illustri saprebbero suggerire i moderni legislatori ai poveri poeti drammatici. Azioni dico che non abbiano avuto bisogno che di trenta o quaranta piedi di terreno per campo sufficiente di tutte le varie loro vicende; nè più di tre ore, o quattro di tempo per nascere, per crescere e per finire. Vedo per altro assai bene, e meco lo vede ognun che abbia senno, che se dovessero osservarsi questi novelli canoni drammatici, rarissimi e quasi nessuno dei più illustri storici, o favolosi avvenimenti potrebbero rappresentarsi in teatro, senza esser defraudati delle più belle e delle più necessarie circostanze, per le quali v'ha il dilettevole e verisimile; e vedo che

per le inevitabili informazioni dello spettatore converrebbe eternamente infastidirlo con oziose narrazioni, e (con manifesta lesione d'un contratto di buona fede) presentargli così un epico, invece di un promesso poema drammatico.

Ma nessuno degli antichi maestri, nessuno de' grandi, da Tespi sino a Cornelio giustamente ammirati, antichi o moderni artefici; nessun nè greco nè latino nè odierno spettatore (purchè non sia avvelenato dalla sofistica recente dottrina), nessuno è mai caduto finora nel mostruoso paradosso di credere obbligata l'imitazione ad esprimere tutte le circostanze del vero. Quindi con approvazione universale tutti gli illustri cultori della drammatica poesia si son studiati fin ora di render simili al vero le loro imitazioni; ma in quelle parti solo, nelle quali poterono essere dalla materia secondati, cioè nella artificiosa, ma naturale condotta d'una favola: nella vera pittura de' caratteri e dei costumi; nella nobile, chiara ed espressiva locuzione, e nel continuo, sopra tutto, e violento contrasto degli inquieti affetti del cuore umano; e tutti han poi, tutti concordemente abbandonato il peso di supporre le circostanze del tempo e del luogo non rappresentabili dalla sua materia, alla immaginazione degli spettatori: siccome l'insigne rammentato Cleomene ha creduto suo debito il dar solamente al marmo quel verisimile, del quale esso marmo è capace, cioè l'attitudine ed il contorno della sua bellissima Venere, ed ha lasciato che vi si figuri chi vuole il vivace lume degli occhi, l'oro de' capelli, il

latte delle morbide carni, e le rose e i gigli del viso.

Tutte queste incontrastabili ragioni si confermano e si avvalorano coi molti esempj di quei greci medesimi e latini drammatici, dell' autorità de' quali si vagliono i novelli legislatori per abusare del nostro rispetto verso di quelli a favore della sofistica loro invenzione. Esempj per altro così patenti che non possono essere stati se non se per eccesso d'innocenza traveduti, o per iscarsezza di sincerità dissimulati.

LUOGO

Nelle Eumenidi di Eschilo, Oreste è da bel principio in Delfo nel tempio d'Apollo: poco dopo (senza miracolo) si trova in Atene, dove continua e termina la tragedia. Ora si dimanda se il luogo è cambiato.

TEMPO

Nell' *Agamennone* del medesimo incomincia la tragedia una guardia situata su la cima di una torre, e di là informa gli spettatori che il suo incarico è di osservare attentamente quando si vegga da lontano risplendere un fuoco, che da Troja in Argo (luogo dell'azione) dee di montagna in montagna successivamente essere acceso, per avvertir prontamente Clitennestra della presa di quella città. Vede il fuoco: corre a darne avviso alla regina; e quasi nel momento medesimo giunge Agamennone. Dunque o nel suo viaggio ha eguagliata Agamennone la celerità della luce, o dura la tragedia diversi giorni, o non ha creduta Eschilo obbligata la sua imitazione alle circostanze del tempo.

Nelle *Trachinie* di Sofocle, Dejanira, che

dimora in Trachinia, luogo dell'azione, consegna la veste avvelenata al servo Lica, perchè la porti in suo nome in dono ad Ercole che si trova sul promontorio Cenéo. Va Lica ad eseguire il comando. Illo, figliuolo d'Ercole, presente sul promontorio suddetto alla consegna, è spettatore di tutti i funesti effetti del dono: corre in Trachinia, e ne fa il racconto a Dejanira sua madre. Il promontorio Cenéo è lontano da Trachinia sessanta miglia italiane incirca. Si dimanda se possa trascorrersi questa lunghissima via nello spazio di tre o quattro ore al più, tempo della rappresentazione.

LUOGO

Nell' *Ajace flagellifero* di Sofocle fa intendere Ajace agli spettatori che ha risoluto di uccidersi; e che vuol cercare altro luogo più solitario per non esserne impedito dalle persone che lo circondano. Parte da queste col pretesto di andare a purificarsi in una vicina sorgente. Dopo qualche scena ricomparisce sul medesimo palco dagli altri e dal coro abbandonato: ha trovato il luogo che cercava, e vi si uccide. Si dimanda se il luogo ritrovato è lo stesso, dal quale poco anzi per cercarlo è partito.

Nell' *Ercole furioso* d'Euripide, un domestico nell' atto quarto racconta al coro, che si trova al solito in piazza, tutti gli effetti del furore d'Ercole succeduti nell' interno del palazzo. Megara ed i figli uccisi; Anfitrione desolato; Ercole tornato finalmente in sè stesso, prosteso per disperazione in terra, e col capo involto nella sua veste. Tutta questa vastissima strage succeduta nell'in-

terno del palazzo è dal domestico raccontata con tutte le persone morte o mal vive; si vede poco dopo dagli spettatori e dal Coro che non ha mai abbandonato la piazza. Anzi vi sopraggiunge Teseo che fa lunghissima scena con Ercole, prosteso tuttavia ostinatamente in terra, per ridurlo a scoprirsi il capo e levarsi in piedi. Si dimanda se il luogo debba figurarsi cambiato, o se dobbiam credere piuttosto che per l'apertura d'una porta necessariamente non vicina agli spettatori possono essere ascoltati gli Attori e vedute le azioni, che nell'interno della reggia si rappresentano.

TEMPO

Nell'*Ifigenia in Aulide* dello stesso Euripide, nel tempo che si recitano quattro soli versi, incomincia e finisce con tutte le sue cerimonie un solenne sacrificio che si celebra fuori della scena, e n'è spettatore il coro, che mai non l'abbandona. Mi si dica se il tempo è alla moderna osservato.

Nell'*Andromaca* d'Euripide al verso 1008, si vede partir di Ftia Oreste per andare a Delfo (città che distano fra loro di novanta miglia italiane incirca, secondo Ortelio). Vi giunge, vi commette il decantato assassinio di Pirro con molte circostanze; ed al verso 1070, giunge da Delfo in Ftia il messo a far di tutto il racconto, e nel tempo del viaggio due volte fatto, e di tante tumultuose vicende passate, i personaggi, che non han mai abbandonata la scena, non han potuto pronunciare che soli 62 versi.

LUOGO

Nelle *Nuvole* d'Aristofane si vede che il

vecchio Strepsiade nella sua camera in tempo di notte non può dormire, agitato per essere imminente il termine del pagamento de'suoi debiti, e mancandogliene il modo dice, che potrebbe ajutarsi s' egli avesse imparato nella scuola di Socrate a far credere il falso per vero. Disperando all'età sua d'essere più capace d' apprenderlo, risolve di farlo imparare al suo figliuolo, che dorme nella camera medesima. Lo sveglia, il persuade, e (senza lasciar vôta la scena) si trovano subito entrambi nella strada pubblica, alla porta della casa di Socrate. Consumano quivi qualche tempo col servo del filosofo in dimande e risposte ridicole. Sono finalmente ammessi, e trovano Socrate, che sospeso in un canestro a mezz'aria (affinchè i suoi pensieri nulla contraggano di terrestre), instruisce di là i suoi discepoli, che l'ascoltano in assai strane ed indecenti attitudini. L'abate d'Aubignac non vuol che qui sia violata la sua sofistica unità di luogo; e non ne adduce altro argomento che la sua compassione per l'ignoranza di chi lo crede. Io mi trovo compreso fra i compatiti; perchè non so immaginarmi come la camera da dormire di Strepsiade, la strada pubblica, e la scuola di Socrate possano essere un luogo solo considerato a tutto rigore.

Nella *Pace* del medesimo, Trigéo sceneggia in Atmone, poi in aria, indi in cielo; torna finalmente in terra alla grotta fino allora non veduta, dove è imprigionata la Pace.

Negli *Uccelli* del medesimo l' azione comincia in terra, e poi si trasporta, e finisce nell' aerea città di Nefelococcigia.

Nelle *Feste di Cerere* del medesimo l'azione incomincia in istrada, poi passa, continua, e finisce nel tempio di Cerere.

Nelle *Rane* del medesimo, Bacco comparisce alla porta della casa di Ercole, da cui, come pratico s'informa del cammino che dee tenersi per andare all'Inferno. Si vede poi Bacco su la riva di Stige; quindi sulla sponda opposta; e poco dopo alla porta del palazzo di Plutone.

TEMPO

Nel *Pluto* del medesimo incomincia l'azione in un giorno; comprende tutta la notte susseguente; e poi nel giorno secondo si rappresentano tre atti interi. Non so come tutto questo possa comodamente collocarsi nello spazio di tre ore o quattro.

LUOGO

Nell'*Aulularia* di Plauto, Euclione nel fine dell'atto terzo dice di voler andare a nascondere il suo tesoro nel tempio della Fede. Nella seconda scena dell'atto quarto comparisce Euclione nel luogo dove ha detto di voler andare. Parmi che i luoghi sieno due.

TEMPO

Ne' *Captivi* del medesimo, Filocrate nel fine dell'atto secondo, parte da Calidone di Etolia, luogo della scena. Va in Elide nel Peloponneso: tratta ivi il cambio di due schiavi: nella seconda scena dell'atto quarto si sa già ch'egli è di ritorno in Calidone; e nell'atto quinto comparisce in iscena egli stesso; avendo nel tempo di poco più di un atto corso ducentotrenta miglia incirca, e trattato e concluso un affare.

LUOGO

Nella *Mostellaria* del medesimo incomincia la commedia alla porta, o dentro d'una cucina, segue nelle camere della meretrice che si adorna; continua nella casa medesima con un solenne banchetto; e quindi nella pubblica strada, innanzi alla porta chiusa della casa medesima di cui si è veduto l'interno.

Nel *Truculentus* del medesimo la commedia incomincia come l'antecedente in istrada, e nell'atto secondo la meretrice Phronosium finge esser in letto di parto, e riceve visite in tale situazione. Naturalmente non stava in letto in istrada.

Nel *Miles gloriosus* del medesimo, quando nel quinto atto si vuol castrare il povero Pirgopolinice, non parmi che una operazione così indecente e punibile possa supporsi tentata in istrada dove son passati i quattro antecedenti atti della commedia.

I banchetti, o per meglio dire, i dissoluti bagordi che si rappresentano a tavola nell' *Asinaria*, nel *Persa* e nello *Stico*, dobbiam forse credere che Plauto per timor di cambiar la scena abbia inteso che si celebrino in istrada, luogo supposto da bel principio nelle tre suddette commedie?

TEMPO

Nell' *Heautontimorumenos* di Terenzio è giorno per tutto l'atto primo sino alla terza scena dell'atto secondo, al settimo verso della quale incomincia a far notte, *vespera scit.* Al primo verso dell' atto terzo incomincia ad albeggiare, *luci scit hoc jam.* Intanto è passata una intera notte celebrata con le licen-

ziose *feste dionisie;* e manca ancor la rappresentazione di quasi tre atti per giungere al fine della commedia. Non è facile il ritrovar qui la rigida unità di tempo pretesa dai moderni legislatori.

LUOGO

Nella commedia medesima non riesce più facile il trovare l'unità di luogo. Si vede un vecchio padre che crede aver perduto il suo figliuolo per averlo ridotto alla disperazione col suo soverchio rigore, e vuol punir sè medesimo, menando una vita laboriosa e stentata. Un suo pietoso vicino che lo trova zappando la terra, si affatica a farlo desistere da così duro esercizio. Tutto il resto della commedia ha bisogno che si supponga una strada pubblica con varie case, dalle quali si esce e si entra, e si parla ora sulla porta dell'una or dell'altra con le persone di dentro. Le strade pubbliche non si zappano; onde oltre la strada convien figurarsi anche il campo che si lavora. Il povero Menagio non ha saputo vedere le due unità di tempo e di luogo in questa commedia; nè hanno potuto illuminarlo tutti i mendicati sutterfugj, nè tutte le ingiurie grossolane, delle quali l'abate d'Aubignac ha largamente condito il suo Terenzio giustificato.

Negli *Adelfi* del medesimo Terenzio, se si fosse l'autore creduto obbligato alla nuova sofistica unità di luogo, come avrebbe potuto verisimilmente nella prima scena dell'atto terzo fare uscire nella strada pubblica (luogo supposto nel corso della commedia) l'onesta cittadina Sostrata con la sua nutrice per discorrere unicamente con essa all'aria

aperta delle proprie vergogne: cioè della figliuola violata, della gravidanza e dell'imminente parto della medesima? Cose tutte delle quali la femminil verecondia deé permettere appena di far parola nel più nascosto angolo d'una casa privata?

TEMPO

Se avesse creduta Terenzio legge inviolabile dell'imitazione drammatica la superstiziosa osservanza del tempo, ne avrebbe dato un molto più lungo tratto nell'*Hecyra*, atto quinto, scena seconda e terza alla meretrice Bacchide. Si vede entrar questa nella casa della cittadina Mirrina, e poi uscirne mentre si sono recitati in iscena dodici soli versi. E che hà mai saputa fare in quella casa Bacchide del tempo che si sono recitati quei soli dodici versi? Ha procurato ed ottenuto di persuadere la cittadina con proteste e con giuramenti di non aver essa più consuetudine alcuna con Panfilo sposo della figliuola di quella. Mentre ella parlava è riconosciuto dalla cittadina un anello che Bacchide aveva in dito. Bacchide richiesta racconta in quale occasione l'avea avuto in dono da Panfilo. La cittadina, considerato l'anello, contraccambia il racconto, narrandole come quello è l'istesso che avea in dito la sua figliuola, e che a lei fu rapito da colui che la violò nella oscurità di una notte. Quindi confrontando i tempi e le circostanze si viene in chiaro che il violatore è il medesimo Panfilo divenuto sposo della donzella, ch'egli avea antecedentemente, senza conoscerlo, violata. Ora se il tempo necessario ad un'azione non dovesse mai esser più lungo di quello

della rappresentazione, gli spettatori, che han veduta entrare ed uscir Bacchide, mentre si son recitati in iscena dodici soli versi, e che sentono poi raccontar da lei le tante cose dette, ascoltate, investigate e schiarite senza apparenza di verisimile in così brevi momenti, dovrebbero condannar Terenzio come ignorante delle regole teatrali: ma nessuno spettatore greco o latino, antico o moderno, idiota o letterato (purchè non ne abbian corrotto il natural giudizio i sofismi dei nuovi legislatori), nessuno ha mai creduto finora soggetto il dramma a regola così puerile, solo ai dì nostri insegnata; e contraddetta non solo dagli antichi e tragici e comici poeti, ma fin dagli scrittori di dialoghi. Leggansi quelli di Teocrito, e particolarmente l'Idilio XV, intitolato le *Siracusane*, poema affatto rappresentativo, e troverassi che l'azione di questo incomincia in una camera chiusa, continua per le pubbliche strade, e termina nella reggia di Alessandria.

Da tutta questa, forse nojosa serie di citazioni, che sentirebbe del pedantesco se non fosse inevitabile, si scuopre primieramente quanto solido fondamento possa avere il nuovo rigoroso sistema della unità di tempo e di luogo su la pratica degli antichi, e specialmente de' Greci; de' quali i nostri riformatori si propongono sempre magistralmente l'esempio, che prova, come si è dimostrato, assolutamente il contrario. E se ne deduce in secondo luogo la seguente limpidissima verità che assolve gli antichi drammatici dell'accusa di mille e mille inverisimilitudini, nelle quali, rispetto ai luoghi delle azioni,

sarebbero incorsi, se avessero al sofistico canone dell'unità di luogo creduto il dramma obbligato.

La verità palpabile che se ne deduce si è, che mai non han preteso gli antichi che la loro scena esprimesse i luoghi speciali, nei quali si suppone che succedano e l'azione principale e le subalterne d'un tale, o tal altro dramma. Che servì da bel principio la scena unicamente al comodo degli attori, non dell'azione; e che i magnifici ornamenti onde fu poscia arricchita furono ben analoghi al genere dello spettacolo o tragico o comico o satirico, ma non già alle proprie e particolari vicende di questa o di quella favola che attualmente si rappresentava.

Il luogo delle rappresentazioni drammatiche non fu ne' più rimoti tempi della tragedia che un sito o scelto o ad arte formato, nel quale le frondose piante native, o quelle ivi a tal uso altronde trasportate difendevano dai raggi del Sole gli attori nel tempo della rappresentazione: e da *ombra* prese il nome di *scena*, o sia *luogo ombroso*; nome che sino a' dì nostri costantemente conserva.

Le disposte senz'arte
Semplici là del Palatino colle
Natie piante selvagge eran la scena.
Ovid., *de Art. Amand.*, *lib.* I *in princip.*

Ora questa frondosa scena, fatta allora per comodo solamente degli Attori, non era certamente imitazione de' luoghi supposti nell'azione che si rappresentava; ma rimaneva all'immaginazione degli spettatori tutto il peso di figurarseli. Nè quando poi andò crescendo successivamente sino all'eccesso il fa-

sto teatrale fra' Greci e fra' Romani, che Sofocle valendosi (al dir di Vitruvio) dell'insigne architetto Agatarco, incominciò in Atene ad ornar di pitture la scena; che la rivestì in Roma (come e Plinio e Cicerone asseriscono) C. Antonio d'argento, e Petrejo d'oro, Q. Catulo d'avorio, e giunse a caricarla M. Scauro di tremila statue di bronzo, e di trecento sessanta colonne di marmo; nè pure allora, dico, si pensò mai nè da' poeti, nè dagli architetti che dovesse esprimere la scena gli speciali luoghi supposti dall'uno o dall'altro dramma che esponevasi al pubblico. La parte degli antichi teatri che si intendeva sotto il nome di scena non era propriamente che il vasto prospetto esteriore d' un reale edificio, elevato per ornamento nel fondo del palco, sul quale passeggiavano, e recitavano gli attori, che non palco allora, come presentemente da noi, ma proscenio chiamavasi; cioè *luogo innanzi alla scena*. Ed affinchè gli ornamenti fossero confacenti al genere dello spettacolo, se dovean recitarsi tragedie, esprimeva quel prospetto la facciata esteriore di un edificio reale; se commedie, strade e case cittadine; e se drammi satirici, selve, monti, spelonche e campagne: ed i poeti imitatori, persuasi con tutto il popolo che l'imitazione non è obbligata (quando la sua materia nol soffre) ad esprimere tutte le circostanze del vero, supponevano sempre d'accordo con gli spettatori) sopra un palco medesimo tutti quei diversi luoghi che il corso dell' azione rappresentata successivamente esigeva. Come gli avean supposti gli antichi prima sopra un solo carro di Tespi, quindi

sopra un palco solo adombrato di fronde, e finalmente su quelli che il fasto greco e romano ornò di magnifiche scene. Anzi anche dopo la moderna incantatrice invenzione degli istantanei cambiamenti delle apparenze teatrali che scaricano la fantasia degli spettatori dal peso di figurarseli, che rendono più verisimili le azioni che vi succedono, e che aggiungono allo spettacolo un così generalmente gradito ed ingegnoso ornamento; anche (dico) dopo tale invenzione, gli istrioni di tutte le nazioni più colte dell' Europa, tenaci dell' antico costume, han continuato sino a' dì nostri a valersi senza rimprovero del natural diritto dell' imitazione, rappresentando sopra un palco medesimo, la di cui scena non era o che un semplice panno, o l'aspetto esteriore di qualche cittadina abitazione, tutti i varj avvenimenti d'una commedia; e lasciando agli spettatori il carico di figurarvisi or la strada, or la camera, or qualunque altro diverso luogo in cui avrebber potuto naturalmente succedere; e chi contraddicendo a tal pratica, nella quale tanti secoli han visibilmente convenuto, volesse ostinatamente coi moderni riformatori sostenere che *fra gli antichi in quel primo luogo immutabile che mostravano, o supponevano i loro teatri nell' incominciarsi di un dramma, dovessero, senza cambiamento alcuno, nè reale nè supposto, tutti assolutamente succedere gli avvenimenti di quello*; tratterebbe senza avvedersene di puerili ed inetti quei Greci stessi che adora. È indubitato che le scene o tragiche o comiche degli antichi non figuravan mai, nè potevano figurare alcun

luogo chiuso, interno, o coperto; ma sempre l'aspetto esteriore di regj o cittadini edificj; e per conseguenza il palco, che ad esse scene era innanzi non poter figurar altro mai che piazze, strade, o simili altri pubblici scoperti luoghi. Or se la scena in un dramma non avesse mai dovuto supporsi cambiata, Euripide nell'*Oreste* farebbe giacere in letto nella pubblica piazza il suo infermo protagonista, e ricevere in questa comoda e decente situazione le officiose visite delle matrone argive. Farebbe nell'*Alceste* uscire dalle sue camere la moribonda regina, che sa di certa scienza il preciso imminente ultimo momento della sua vita, per venire senza alcun bisogno, unicamente a fare in piazza il suo testamento, e morirvi. Farebbe nell' *Ippolito* che scegliesse Fedra inferma di corpo e di mente la piazza pubblica, per venirvi a confessare alle donne di Trezene lo scellerato suo vergognoso amore, che nel segreto della reggia non avea osato di palesare alla confidentissima sua nutrice. Ad ogni momento si vedrebbero nelle antiche tragedie uscir nelle pubbliche piazze le regine e le vergini reali, spesso senza alcuna compagnia, e per lo più non con altro motivo che con quello di venire a confidare all'aria aperta le secrete loro, e non sempre lodevoli angosce, e poi tornarsene in casa; e tutti finalmente nelle commedie i più licenziosi banchetti e più bisognosi d' esser nascosti si rappresenterebbero in istrada. Or nel dubbio di dover decidere se abbiano puerilmente errato da Tespi sino a Cornelio tutti i più esperti e celebrati dramma-

tici, senza che in tanti secoli siasi alcuno avveduto del loro errore; o se debba reputarsi piuttosto un insigne paradosso la farisaica moderna legge della metafisica unità di luogo, immaginata da chi o non ha mai calzato il coturno, o sempre, se ha voluto tentarlo, miseramente è caduto: in tal dubbio, dico, non pare a me che il determinarsi sia malegevole impresa.

E come, dirà qualcuno, è mai potuto avvenire che un paradosso, al parer vostro così visibile, siasi a tal segno propagato e stabilito, e fra molti dotti e fra quelli che si sforzano di parerlo? Si risponde in primo luogo che paradosso più grande è il pretenderne ragione, dopo gl'innumerabili esempj di tante e tante stravaganti opinioni letterarie, che, avendo sopra non solidi fondamenti per molti secoli felicemente regnato, si son poi trovate assurde ed insussistenti. Ma pure del paradosso delle tre sofistiche unità di cui si tratta, non sono tanto impercettibili che non possano investigarsi ed assegnarsene le cagioni. Era già esso nato in Italia) rispetto almeno alla rigida unità di luogo) fra le altre sottigliezze del nostro Castelvetro, quando l' Abate d'Aubignac se ne attribuì in Francia l'invenzione; e quando fu ivi da alcun altro critico come nuova scoperta adottato. Ma sarebbe esso forse rimasto dimenticato, e sepolto fra gli altri infiniti sogni letterarj, senza la potenza del celebre Cardinale di Richelieu. Questo (come a tutti è ben noto) protettore in apparenza, ma rivale internamente implacabile, nella gloria poetica, dell'insigne P. Cornelio, fe-

rito nel più vivo dell'animo dagli insoffribili a lui, strepitosi ed universali applausi, che riscuoteva giustamente il gran Cid, irritò contro al povero autore i letterati tutti e le accademie intiere. Allora, congiurando insieme la malignità e l'adulazione, fu assordata ed inondata la Francia, anzi l'Europa e di grida e di scritti concordemente diretti a provare l'ignoranza del gran Cornelio delle supposte antiche leggi drammatiche, e specialmente di quella delle tre metafisiche unità. E di questa opinione così solennemente promulgata, concorsero poi mirabilmente a favorire i pogressi il seduttore allettamento della novità; il rispetto per la falsamente supposta pratica degli antichi, della quale a pochi era facile il conoscere l'insussistenza; il credito degli eruditissimi critici, che senza la minima esperienza del teatro se ne eressero francamente maestri; lo specioso sofisma delle leggi del verisimile, confuso supinamente col vero; il falso supposto che sia l'illusione l'oggetto delle imitazioni: la facilità di parere intelligenti e di pronunciare sentenze magistrali sul merito de' più cospicui scrittori, con la sola corta suppellettile della dottrina della unità; e soprattutto finalmente il maligno piacere che per universal difetto dell'umana natura, pur troppo volentieri ci procuriamo, mendicando ed abbracciando avidamente qualunque occasione o pretesto di vendicarsi della superiorità degli altrui talenti.

Ma dunque (esclameranno qui i rigoristi) in virtù dunque di tutto questo vostro raziocinio, voi pretendete che debba concedersi

una libertà illimitata alla moltiplicità delle azioni drammatiche, ed al tempo ed al luogo nel quale debbono esse compirsi. La conclusione (con pace de' miei oppositori se ve ne sono) non è nelle regole della dialettica. Dal non creder io nè utile, nè verosimile. nè necessario, nè possibile il ridurre le azioni teatrali alla indivisibilità d'un punto matematico, non può legittimamente dedursi che trascorrendo all'opposta estremità, io creda permessa al dramma tutta l'indefinita vastità degli spazj immaginarj.

Est inter Tanaim quiddam Socerumque Viselli.

So ancor io che tutti i membri non già di un dramma solo, ma di qualunque componimento tanto in prosa che in verso, quando ancor non sia che una lettera, debbono aver tal relazione fra loro che possa chi legge e chi ascolta formarsi agevolmente una sola, e semplice idea di quel tutto, di cui essi son parti. Ripeto con venerazione anch'io l'aureo precetto d'Orazio:

Tutto insomma esser dee semplice ed uno:

Oraz., Poet., vers 23.

ma so ancora, per insegnamento dello stesso maestro, che

Il buon giudizio è il capital primiero
Dell'ottimo scrittor;

Lo stesso, Poet., vers. 309.

e so che senza questo sapere, cioè senza il buon giudizio, raro e gratuito dono della natura

Mentre evitar lo stolto
Vuole un error, nel suo contrario inciampa:

Lo stesso. lib. I *Sat.* II, *vers.* 24.

onde per ordinario avviene che quando

. . . . Breve esser voglio,
Divengo oscuro: a chi nettezza affetta,
Manca nervo ed ardir: gonfio diviene
Chi grande esser desia: rade il terreno
Chi troppo canto ogni procella evita.
Lo stesso, Poet., vers. 25.

Ora in questo vizioso estremo sono appunto visibilmente trascorsi quegli eruditissimi critici, che, tanto ricchi di dottrina quanto poveri d'esperienza, hanno pronunciata come legge inviolabile dell'epica e della drammatica imitazione gl' impraticabili eccessi delle tre metafisiche unità, che pretendendo di renderle perfette, le difformano e le distruggono, come sarà costretto di confessare chiunque vorrà, con moderazione giudiziosa, senza fanatismo di partite, e con la scorta autorevole d'Aristotile medesimo, meco indifferentemente considerarla.

Incominciando adunque dall' unità dell'azione della quale ha solamente fatta menzione Aristotile, convien risovvenirsi ch' ei vuole che sia *una riguardevole finita di lunghezza proporzionata alla maggiore o minore estensione delle sue diverse imitazioni, e non così picciola che non possano distinguersene le troppe minute parti, nè così vasta che non possano vedersene insieme le proporzioni del tutto.* Fin qui è molto intelligibile lo insegnamento, e ben degno di così gran maestro: si concepisce facilmente che l'attenzione dello spettatore o del lettore, riunito in un solo illustre e tutto insieme visibile oggetto, debba produrre un più sensibile e più perfetto piacere: e per quanto l'ubbidienza al precetto ha potuto esser se-

condata dal genio de' sommi scrittori, hanno studiosamente procurate di non mai trasgredirlo. Ma le spiegazioni poi con le quali intende Aristotile di rischiarare il suo insegnamento, se non sono con prudente moderazione, secondo la mente del filosofo, interpretate, parrebbe che restringessero ad un insoffribile eccesso l' arbitrio del poeta inventore; e che secondassero il sofistico rigorismo de' critici.

Dice Aristotile: *Tutto quello che può esser tolto o aggiunto senza alterar visibilmente la costituzione di una favola non è membro della medesima.* Or chi sullo stile degli inesperti rigoristi volesse tenersi in questo canone al nudo apparente senso delle parole, ridurrebbe a meri scheletri scarnati tutti i poemi, e metterebbe Aristotile in manifesta contraddizione con sè medesimo. Nell' Iliade, nell'Odissea e nell' Edipo tiranno si trovano non una, ma molte parti che potrebbero essere tolte senza visibile alterazione del tutto; e pure ci son proposti da Aristotile come esemplari perfetti. Quale alterazione soffrirebbe mai la costituzione dell' Iliade, se altri ne togliesse in parte il lungo catalogo delle navi, o i prolissi funerali di Patroclo! Quale l'Odissea se si scemasse, o si accrescesse il numero degli inciampi che differiscono il ritorno d' Ulisse! di qual necessario membro rimarrebbe scemo l'Edipo tiranno di Sofocle, se ne fossero affatto rimossi tutti gli ultimi 344 versi, e terminasse il dramma quando al verso 1206, convinto finalmente il protagonista d'esser egli l'incestuoso ed il parricida che si cerca, prende gli ultimi congedi

dalla luce del Sole, ed abbandona disperatamente il teatro.

Ahi me misero! Ahi lasso! è certo, è chiaro
Tutto il terror de' casi miei. Ti miro
Or per l'ultima volta,
Diurna luce. Io sventurato, io nacqui
Da chi l'esserne nato
Ora è mia colpa. Io detestabil nodo
Con chi men lice il talamo io divisi:
Chi men doveasi io scellerato uccisi.

Sofocl. Trag. Glasguae 1745, *t.* I, *pag.* 89.

La troppo visibile contraddizione che nascerebbe in Aristotile dal rigoroso senso di questo canone, che in apparenza condanna quelli stessi poemi che ci propone per esemplari perfetti, non è il solo motivo che deve persuadere a discretamente spiegarlo. Senza ricorrere alle induzioni ed alle conghietture abbiamo in questo trattato dell'Arte Poetica la chiara spiegazione della mente del filosofo limpidamente da lui nell'ultima parte espressa. Egli dice: *siccome l'Iliade ha molte cosiffatte parti, e l'Odissea, le quali ancora per sè hanno grandezza, ancora che questi poemi sieno constituiti, quanto è possibile, ottimi, e sieno rassomiglianza massimamente d'una sola azione.*

Dunque col sopraddetto così rigido a prima vista, e tanto da' critici esaltato canone, l'unità che richiede Aristotile in un'azione non è un punto matematico indivisibile; e non ha mai egli voluto che sia negata la facoltà ai poeti di render membro legittimo de' loro poemi quell'episodio che può togliersi senza alterazione del tutto; anzi che concede loro l'arbitrio del maggiore, o mi-

nor numero delle parti di cui vuole il poeta che si formi quell'*uno*, cioè quel *tutto*, del quale egli è creatore; ancor che non sien esse assolutamente necessarie, ma verisimilmente, e con profitto congiunto. Quando il pittore, imitando un arbore, lo forma di maggiore, a suo capriccio, o minor numero di rami, di frutti e di fiori; e vi esprime tra le fronde o un usignuolo che canti, o due tortore che si vezzeggino, a me non parrà mai che debba riputare membro spurio della sua imitazione alcun di quei frutti, di quei fiori, di quei rami, o di quegli uccelli, per la sola ragione che potrebbero esservi e non esservi senza che il tutto ne soffrisse una sensibile alterazione. Anzi (purchè non abbia violato l'imitatore le leggi del verosimile, facendo nascere sul pero delle zucche, o dei poponi, o annidarsi sugli alberi i capriotti o i delfini) non solo crederò legittimi cotesti membri, ma parti necessarie ed integrali, delle quali la fantasia creatrice dell'imitatore ha voluto che sia composto quel tutto che ci presenta. Ha bastato, per cagion d'esempio, al gran cantore dell'ira di Achille per legittimare il suo catalogo delle navi l'oggetto di rendersi grato alle città, alle repubbliche, ed alle più illustri famiglie della Grecia; tutte ambiziose allora d'esservi rammentate per aver parte nella gloria della spedizione trojana; ed ha bastato a Sofocle non men che ad Omero per giustificare la soprabbondanza de'funerali di Patroclo e d'Ettore, e del ritorno d'Edipo in teatro dopo lo scioglimento del nodo della sua favola; ha bastato, dico, la

cura di secondare il funesto genio degli spettatori d'allora, avidi delle più tetre pompe funebri e delle più atroci rappresentazioni. E non han perciò perduto i loro poemi la qualità di perfetti, nè la gloria d'aver conservata l'unità dell'azione *quanto è possibile*. E non si passi senza osservazione questo *quanto è possibile* d'Aristotile, essendo essa la vera misura degli obblighi del poeta, che, come imitatore e non copista, non s'impegna a dare alla materia che adopera per le sue imitazioni, tutte le somiglianze col vero, ma quella porzione solamente, di cui la sua materia è capace.

Dunque io loderò sempre con Aristotile, come utilissima regola, la discreta unità dell'azione per le incontrastabili ragioni di sopra addotte. Ma fondato sui dogmi dello stesso maestro non la crederò violata da tutti quegli episodj *che possono essere aggiunti o tolti senza alterazione della favola*: mi parranno tutti legittimi anzi lodevoli, purchè sieno verisimilmente ed utilmente introdotti; purchè se non necessariamente, sieno convenevolmente attaccati all'azione come sono le vesti, i panneggiamenti e cose somiglianti, che non sono membri necessarj, e costitutivi di una figura umana, ma ad essa perfettamente convengono; purchè non rapiscano l'attenzione de' lettori e degli spettatori in siffatta guisa, che essi perdano di vista l'oggetto principale della loro curiosità e purchè adornino e diversifichino il Poema senza moltiplicarlo; ma interrompendo con la dilettevole varietà degli oggetti la secca e nojosa uniformità della via che conduce

alla catastrofe. Altrimenti quasi nessun greco, latino o moderno poema potrebbe vantarsi di non esser reprensibile per qualche membro non indispensabilmente necessario alla sussistenza della sua favola. Sarebbero difetto nella divina Eneide il Niso ed Eurialo, la Camilla e la Didone medesima, non che i funerali d' Anchise in Sicilia; e lo sarebbe nell' immortale Goffredo oltre l' Erminia e l' Armida, il tanto, come membro inutile, ingiustamente condannato tenero ed ingegnoso Episodio di Sofronia ed Olindo; che non solo sommamente diletta, ma serve opportunamente per mettere innanzi agli occhi de' lettori il turbolento interno stato dell' assediata Gerusalemme, le tiranne ed empie disposizioni dell' animo di Aladino, la lagrimevole condizione de' miseri cristiani, che si trovavano fra quelle mura rinchiusi, ed il magnanimo, umano ed eroico carattere di Clorinda, personaggio destinato dal poeta ad avere sì considerabil parte nell' azione che narra. Opinioni ch' io non avrei mai la temerità di adottare. E crederò sempre che l' unità dell' azione non sia violata nè dalle varie peripezie, nè dai varj avvenimenti, nè dai diversi personaggi, benchè tutti principali, purchè conspirino ad un evento solo: come nelle Fenisse d' Euripide, e ne' Sette a Tebe di Eschilo, dove sette sono i protagonisti, poichè tutti gli eventi che hanno un centro comune producono, non guastano l' unità.

Dopo aver ingenuamente esposto fra quai limiti, secondo la corta mia perspicacia, possa esser contenuta un' azione senza perdere i

vantaggi dell'unità, convien far parola del tempo e del luogo nel quale dal poeta imitatore possa essa, a creder mio, figurarsi passata.

Alcuni illustri moderni critici (ma non illustri poeti) confondono, come si è osservato, le copie con le imitazioni ed il vero col verisimile; e supponendo perciò falsamente che debbano, come nelle copie, conservarsi esattamente nelle imitazioni ancora tutte le circostanze del vero, hanno autorevolmente deciso: *che il tempo che può figurarsi scorso in tutto il tratto d'una favola, non debba punto eccedere la misura di quello che se ne impiega nella rappresentazione*. Canone che fra tutti gli innumerabili eventi umani non lascerebbe a' poveri poeti altri soggetti da scegliere, se non se quelli rarissimi de' quali tutti gli avvenimenti produttori della catastrofe potessero soffrirsi ristretti nelle angustie di tre o quattro ore di tempo. Canone che (da Eschilo sino a Cornelio) non ha sognato mai di proporsi verun insigne drammatico; e canone finalmente dallo stesso infallibile loro Aristotile che assegna al tempo da supporsi in un'azione tutto un periodo di Sole, limpidamente riprovato.

Per essere convinto che mai non han sognato i Greci d'esser soggetti nelle loro imitazioni drammatiche a questa nuovamente immaginata, impraticabile misura di tempo, basta aprirgli quasi a caso dovunque si voglia, come abbiam già sopra osservato, e nelle Eumenidi di Eschilo, nell'Agamennone dello stesso e nelle Trachinie di Sofocle, nel-

l'Andromaca di Euripide, e nell' Edipo Coloneo di Sofocle, e nell' Ippolito di Euripide; e con tanta frequenza altrove non meno nel comico che nel tragico greco e latino teatro, che il volerli di nuovo qui tutti rammentare sarebbe cura inutile, pedantesca e nojosa. Ed io già pur troppo ho bisogno dell' indulgenza de' lettori riguardo a qualche ripetizione che non ha potuto evitarsi; perchè costretto in queste annotazioni a seguitar l'ordine del testo, ho dovuto necessariamente incontrarmi in difficoltà, delle quali lo scioglimento dipendeva dalle prove e massime medesime da me per altre cagioni antecedentemente prodotte; e delle quali nella nuova occasione è convenuto risvegliare nuovamente la memoria al lettore. Dunque secondo la pratica dei Greci drammatici, il tempo della rappresentazione non è misura di quello che il poeta può supporre impiegato nel corso della sua favola.

Non lo è molto meno secondo il parere d'Aristotile. Poichè questo filosofo con chiarezza, non frequentemente usata da lui, lucidamente asserisce, come già si è veduto, che la tragedia procura *al possibile di contenersi in un solo giro di Sole o di poco trascorrerlo*. Non si sono mai impiegate ventiquattr' ore nella rappresentazione di una sola tragedia, se non se sui teatri della Cina: dunque, secondo l' asserzione del gran maestro di color che sanno, quello della rappresentazione non è regola del tempo che si può supporre in un dramma. È degna di compassione e qualche volta di riso, la tormentosa ma inutile tortura che danno

i critici al loro ingegno per torcere ed oscurare questo chiarissimo passo d' Aristotile; parendo loro che distrugga il verisimile che dee trovarsi in ogni imitazione. Non posson essi, o non vogliono intendere che son cose molto divese il *verisimile* ed il *vero*; che quello si chiama il verisimile e non il vero, appunto perchè gli manca qualche circostanza di questo; che, se nessuna gliene mancasse, diverrebbe il vero medesimo; e che il poeta imitatore, obbligato a far cose verisimili, ma non a riprodurre lo stesso vero, non ha minore arbitrio di trascurarne qualche circostanza, di quello che ne ha lo statuario, eccellentissimo imitatore, ancor che sempre il vero trascuri, rispetto al colorito ed alla lucida trasparenza degli occhi.

Dunque questa così rigida unità di tempo ridotto a quello della rappresentazione, e tanto modernamente raccomandata, non è richiesta nè dalla pratica degli scrittori più illustri, nè dall' autorità de' maestri più venerati, nè dalla natura del verisimile. Pure avendo assegnato Aristotile alcuno (benchè più largo) circuito al tempo della tragedia, io credo che il savio filosofo abbia considerato che se non è obbligato il poeta dalla legge del verisimile a stringersi in angustie impraticabili, è consigliato dalla prudenza a non abusare della facoltà d' immaginare che può promettersi negli spettatori. Questa facoltà si stanca, si scema e si diperde nell' infinito; e tutto sembra necessariamente infinito quello di cui non si vede alcun termine. L'assioma è dello stesso Aristotile nel venticinquesimo de' suoi problemi alla Se-

zione quinta; *dunque è necessario che paja in qualche maniera infinito tutto ciò che non apparisce determinato* (Aristot., Probl., Sect. V, N.° 25, pag. 84, tom. IV).

Il termine di un giro di Sole che assegna Aristotile al corso d' una tragedia, mi ha dimostrato l' esperienza che accorda abbastanza il comodo della fantasia degli spettatori e de' poeti. E su questa norma, sostenuta dall' autorità e dalla ragione, ho creduto sempre di poter regolare, senza giusto rimprovero, tutti i miei drammatici lavori (è Metastasio che parla). Ma per evitare le contese che invincibilmente abborro, ho sempre per altro con somma cura procurato, che quella porzione del tempo da me ne' miei drammi supposto, la quale trascendesse per avventura quello della rappresentazione, potesse dallo spettatore figurarsi passata in quegl'intervalli, ne' quali, fra l'uno e l'altro gruppo di scene annodate insieme, il teatro rimane affatto vôto d' attori, e presenta ai riguardanti l' apparenza di un nuovo sito. Ciascuno di questi gruppi è un' azione separata, ma subalterna, che conduce alla principale. Ora, siccome un pittore che volesse rappresentare la morte di Didone con le antecedenti circostanze che la cagionano, non essendogli permesso dalla natura dell' arte sua il poterle esprimere in un quadro solo, sarebbe ben degno di lode se le esprimesse in diversi, presentando successivamente in uno, per cagion d' esempio, l' arrivo d' Enea in Cartagine, in un altro la cena, nel terzo la caccia, nel quarto gli inutili sforzi della regina per non essere abbandonata, e

finalmente nell'ultimo la disperata sua morte; perchè sarebbe mai degno di biasimo un poeta che presentasse a' suoi spettatori successivamente in diversi gruppi come in diversi quadri, le diverse azioni, senza le quali non sarebbe verisimile la principale? Ogni nuovo quadro, essendo circoscritto e distinto senza violare qualunque più sofistica regola, non può supporre altro tempo ed altro luogo. Non si supponeva fra gli antichi, quando, sul palco medesimo, dopo un tragico si rappresentava immediatamente un dramma satirico? E non si suppone a' dì nostri, quando dopo una severa tragedia immediatamente si rappresenta una farsa giocosa?

Ma il molto più che ardito d'Aubignac ha ben contraria sentenza; e con qual magistrale impero di cui si è egli di propria autorità arrogato il possesso, ci oppone come argine insuperabile il terzo suo canone della immutabilità del luogo, e sdegnosamente dimanda a' poveri poeti drammatici, *da chi mai sieno essi stati investiti della magica facoltà che bisogna per trasformare in gabinetto o giardino, nel corso di uno stesso dramma, quella stessa porzione del palco che al primo aprirsi della tenda era portico o piazza?*

Quando ancora esistesse l'immaginario bisogno di questa magica trasformatrice facoltà, risponderebbero prontamente i poeti che ne sono essi stati investiti dalla natura del componimento, dalla concorde pratica di ventitre secoli incirca; e che questa magica facoltà della quale essi fanno uso nel

corso di un dramma è quella istessa istessissima, della quale si vagliono, dal bel principio (senza che nè pure il loro rigido riformatore medesimo se ne risenta) quando, su l'incominciare d'una rappresentazione drammatica, han trasformato le tavole di un teatro di Parigi o di Londra in un portico o in una piazza di Tebe o di Atene.

Ma le tavole che formano ne' teatri un palco di trenta o quaranta piedi in latitudine non si trasformano immutabilmente all'aprirsi della scena nella piazza di Tebe o nel Tempio di Delfo, come decisivamente asserisce d'Aubignac; esse rimangono sempre quelle tavole medesime che furono destinate dal legnajuolo a sostenervi diversi quadri che vuole esporvi sopra l'uno dopo l'altro il poeta; e questi quadri diversi non solo non guastano, ma rendono assai più intera e compiuta l'azione che sarebbe tronca altrimenti, e manchevole de' più necessarj suoi membri; e mediante questa diversità decisa dai sopra spiegati intervalli, evita ogni superstizioso inciampo di tempo e di luogo, ed acquista lo scrittore il comodo che non avrebbe, di metterne in vista le più belle, le più interessanti e le più dilettevoli circostanze, le quali sono l'unico, il vero e l'importante oggetto della curiosità degli spettatori; e non già la premura gratuitamente supposta che sia sempre superstiziosamente conservata la ridicola immutabilità della prima tragica trasformazione delle tavole di un teatro. La divisione stessa de'greci drammi in cinque parti dette *Actus*, a noi, se non da'primi autori, da ben an-

tichi grammatici certamente trasmessa, prova col nome medesimo ad esse parti assegnato che sempre l'azione di un dramma si è considerata composta di varie altre azioni subalterne, fra di loro distinte, alle quali, unicamente per non confonderle con la principale, si è dato il nome di *Actus* e non di *Actiones*; benchè non abbiano queste due voci significazione diversa. Confesso per altro ingenuamente anch' io, che queste divisioni si trovan fatte per lo più con sì poca intelligenza, che giungono talvolta a dividere l' indivisibile, e ci dimostrano convincentemente che gli inventori delle medesime eran grammatici e non poeti. Ma la loro inesperienza teatrale non distrugge la prova che ci somministrano della pubblica antica opinione intorno alle varie e distinte azioni che possono essere in una sola comprese; e che presentate dal poeta agli spettatori in diversi quadri, analoghi bensì l'uno all'altro, ma fisicamente l'uno dall'altro, per gl'intervalli, distinti non possono essere obbligati neppur dal sofistico rigorismo a conservare tutti sempre il tempo istesso e l' istesso luogo. È circostanza ben degna d' osservazione che appunto in questa terza unità locale, che tanto d'Aubignac inculca, e che più rigorosamente d' ogni altra i moderni legislatori prescrivono, si trovano essi abbandonati affatto dall'autorità di Aristotile. Non ne ha questo filosofo nè in tutta la sua poetica nè altrove assolutamente mai fatta la minima menzione; anzi non ne ha pur mai osservata, non che condannata la mancanza nei drammatici de' tempi suoi, i quali (come

abbiam di sopra prolissamente dimostrato) visibilmente la trascurano sino a trasportar la scena da una in un'altra città. Se adunque questa metafisica immutabilità di luogo nelle imitazioni teatrali non è prescritta dall'autorità degli antichi maestri, non introdotta dalla pratica de'Greci drammatici, non secondata dal consenso d'alcuno de'più celebri poeti che fanno il maggior ornamento del moderno teatro, non richiesta da veruno spettatore che non sia sedotto dai moderni sofismi; se restringe intollerabilmente il numero de'fatti rappresentabili: se obbliga gli attori a situazioni indecenti ed inverisimili, se per l'indispensabile necessità d'informar gli spettatori di quello che non può loro con l'azione dimostrarsi, trasforma il drammatico in poema narrativo, e se dalla natura dell'imitazione e del verisimile non è in conto alcuno richiesto; che voglion dir mai tutte queste grida autorevoli che con tanto fervore incessantemente l'inculcano? E che le lepide magistrali irrisioni con le quali le nostre povere mutazioni di scene son dall'eletta schiera de'rigoristi con tanta superiorità disprezzate, benchè con diletto vedute? Prestano pur queste un comodo ed opportuno soccorso alla fantasia dello spettatore; rendono pur queste molto più verisimili e le subalterne azioni e le principali, presentandole ne'luoghi dove debbono naturalmente succedere, arricchiscono pur queste la decorazione teatrale de'più rari incantesimi della squadra e del pennello; e formano esse finalmente un utile, vago, ingegnoso, e da tutti universalmente applau-

dito e sommamente desiderato spettacolo. Non sono, è vero, tant'oltre giunto gli antichi, rispetto a'cambiamenti delle scene, quanto a noi è riuscito di giungere, forse perchè l'enorme vastità de' loro immensi e scoperti teatri non poteva naturalmente secondare l'industria degli architetti, sino al segno che può ora secondarla la limitata misura de' nostri, tanto più angusti e coperti, e non illuminati dalla chiara luce del giorno, ma da faci notturne tanto più favorevoli alle illusioni. Non può assolutamente asserirsi che l'ignoranza degli antichi delle arti della prospettiva e dell'uso delle ombre potesse essere stata loro d'impedimento, poichè gli antichi medesimi ce ne hanno lasciate testimonianze in contrario. Dice Vitruvio: Poichè esponendo Eschilo alla pubblica rappresentazione una sua tragedia in Atene, ne fece primieramente Agatarco la scena, e scrisse un trattato sopra di essa: dal quale eccitati Democrito ed Anassagora, scrissero anch'essi sul medesimo soggetto; e spiegarono con qual'arte (stabilito come per centro il punto di vista e di distanza) debbano da questo, secondando la natura, esser tirate le linee, che cagionano la mirabile illusione per la quale si rappresenta il vero col falso: e gli oggetti, dipinti sopra un esattissimo piano, compariscono or più lontani or più vicini agli occhi degli spettatori (Vitruv. in Praefat., ad lib. VII, pag. 124, edit. Amstelod. 1649). Ed il medesimo altrove: Siccome nella pittura delle scene si veggono i risalti delle colonne, le prominenze de' modiglioni ed i rilievi delle statue, benchè le

tavole dipinte sian senza alcun dubbio esattamente piane ed eguali (Vitruv. lib. VI. cap. 2). E Plinio: Tutti quelli che vogliono rappresentare oggetti prominenti, gli esprimono con colori chiarissimi, e li rilevan con l'ombre (Plin. lib. XXXV. cap. 2, edit. ad usum Delph. Parisiis 1685).

Tutte queste venerabili autorità non ci permettono, è vero, di mettere in dubbio, se fossero già note agli antichi le arti della prospettiva e dell' uso delle ombre e dei chiari; pure ci lasciano ancora all' oscuro su la notizia dell' ultimo segno, che comparati con noi, potrebbero aver essi ancora toccato.

Ma qualunque sia stata la cagione per cui non han fatto gli antichi tutto quell' uso che facciam noi delle mutazioni di scena; e per altro certo e patente che non hanno essi punto dissimulato il desiderio ed il bisogno d' averle. Ne fanno ben fede le loro scene *ductiles* e *versiles* da Servio e da Vitruvio, e da mille altri rammentate, e da Virgilio nel III libro delle Georgiche al verso 24 chiaramente accennate,

Come al girar de' varj suoi prospetti
Fugga una scena:

con le quali potevano almeno cambiare il genere della decorazione da tragico (per cagion d' esempio) in comico, o in pastorale; e forse si valevano talvolta di questi cambiamenti nel corso ancora di un dramma medesimo, purchè non dovesse rappresentarsi o camera o sala o altro luogo coperto, impossibile ad esprimersi in un immenso ed affatto scoperto teatro. Favoriscono questa

conghiettura le figure delle quali è in ogni scena fornito l'elegante manoscritto delle commedie di Terenzio che si conserva nella Biblioteca Vaticana (Plut. 51, N.º 3868), al quale attribuisce Sponio oltre mille anni d'antichità. Furono queste fedelmente intagliate in rame, e pubblicate con la versione delle commedie suddette dall'eruditissimo Monsignor Fortiguerra data alle stampe dai Mainardi in Urbino l'anno 1736. L'antico disegnatore ha avuto somma cura di esprimere diligentemente le maschere, gli abiti e le attitudini degli istrioni; ma trascura affatto di rappresentare quello che anticamente chiamavasi *scena*; cioè quegli edificj o pitture che si elevavano (come abbiam detto) nell' ultimo fondo del palco. Egli del palco accenna quella sola porzione più vicina agli spettatori, su la quale gli attori recitando passeggiano; e vi accenna talvolta con diversi segni i diversi luoghi ne' quali, a seconda delle diverse azioni subalterne, dee lo spettatore figurarsi che gli attori si trovino. Nell'Heautontimorumenos (o sia il punitor di sè stesso) si vede nella prima scena il palco innanzi ingombrato di cespugli, di picciole piante, di un giogo e di un fascio di biade: nelle altre seguenti scene nulla di ciò più si vede; ma invece di questi rustici oggetti, dove una, dove due parti isolate, composte di tre soli legni; or chiuse, ora aperte, ora guarnite d' una portiera, e quando più verso il mezzo, quando più verso i lati del palco. E tutto ciò non per altro (come è visibile) immaginato che per soccorrere la fantasia degli spettatori ed

avvertirli quando doveano figurarsi che fossero i personaggi dentro le camere, e quando sul campo, e quando nella pubblica strada. Nè ad altro fine eran probabilmente inventate le *exostre*, gli *encuclemi*, e le tante altre macchine teatrali, da Bulangero esattamente rammentate nel lib. I, cap. 17 del suo libro *de Theatro*; ma delle quali per altro non intraprenderei di fare una intelligibile descrizione con buona pace e di lui, e di Servio, e di Polluce, e di Svida, e d' Esichio che ce ne han trasmessi i nomi, ma non la chiara notizia. Dunque l'immutabilità della scena non è stata elezione fra gli antichi, ma visibile necessità, prodotta dalla enorme vastità de' loro teatri: e saremmo ridicoli, se, non avendo noi la necessità medesima (mercè l'angustia de' teatri nostri, che facilmente si presta a qualunque cambiamento), si volessimo privare de' vantaggi, ai quali hanno essi con tanti imperfetti tentativi inutilmente aspirato. E diverremmo ancor più ridicoli se, per pompa d' erudizione, eleggessimo di seguirne le autorevoli tracce, adottando con discapito i miseri loro ripieghi; e se, potendo noi (per cagion d'esempio) esprimere perfettamente a volto scoperto, coi naturali cambiamenti di questo le interne alterazioni dell' animo, volessimo porre in uso quelle antiche maschere da un lato serie, da un altro ridenti, rammentate con le seguenti parole da Quintiliano: la maschera di quel padre, che sostiene in una commedia la parte principale, e che dee ora mostrarsi turbato e sdegnoso, ed ora dolce e sereno, ha un ciglio

eccessivamente inarcato, e l' altro naturale e composto. E sogliono aver gran cura gli attori di non rivolgere al popolo, recitando, se non se quel lato della maschera che si accorda con ciò che attualmente rappresentano. (Quintil. de Inst. Orat., tom. II, lib. XI, cap. III, pag. 1014, edit. Lugd. Batav. 1720).

Ora dopo tante ragioni, esempj e conghietture parrebbe impossibile che uomini degnissimi di rispetto per la scelta loro e vasta dottrina abbian congiurato a' di nostri contro una così lucida verità. Ma facilmente incorre in somiglianti assurdi chi falsamente suppone, che l' aver fatto raccolta di molti preziosi marmi, e l' aver veduto molti eccellenti edificj basti per occupar la dignità di maestro, e per insegnare ad altri l' architettura senza aver mai fabbricato. Son tutti di questa inesperta specie i nostri recenti legislatori. E non vi è nè pur uno fra loro che, avendo tentato di mettere in pratica i canoni da lui prescritti; non gli abbia col proprio naufragio discreditati. Tutte le arti sono figlie dell' esperienza, e tutte, molto più della madre, sono sottoposte agli errori, quando da lei si scompagnano; poichè l' esperienza operando, urta necessariamente negli inconvenienti, e non potendo proceder oltre col suo lavoro si trova costretta a correggersi. Ma le arti, che, nulla operando, al solo raziocinio si fidano, sono esposte a traviare dal buon cammino, dietro la scorta degli infiniti paralogismi, a' quali il raziocinio è soggetto, e non han mai chi le avverta. Aristotile istesso, benchè dichia-

rato assertore della suprema autorità del teorico magistero, rende giustizia (nel primo capo del libro primo delle sue metafisiche) all' efficacia dell'esperienza. Nulla nell' operare, parmi che l'esperienza differisca dall'arte; anzi veggiamo che gli esperti meglio conseguiscono il fine loro di quelli, che, privi d'esperienza, del solo raziocinio si vagliono. - E poco prima avea detto nel capitolo istesso: Dall' esperienza fra gli uomini le scienze e le arti procedono. - L' avea già detto Platone nel suo Gorgia: Molte sono le arti, o Cherefone, per mezzo delle esperienze, fra gli uomini peritamente inventate; ed è certamente effetto dell' esperienza il poter trascorrere la vita umana dietro la scorta dell' arte; siccome lo è all' incontro dell' imperizia l' esser ridotto a trascorrerla, a capriccio della fortuna (Plato. Operum. Parisiis apud Henr. Steph. 1578, tom. I. Gorgias, pag. 448.

E non avea certamente sentenza da questa diversa il gran Bacone da Verulamio quando nella prefazione al suo *Organum Scientiarum* esclamò contro i pregiudizj cagionati dalle arti a tutte le facoltà. Ma ben contraria a questa era l'opinione di M. Dacier; poichè nel Proemio alla sua versione della poetica d'Aristotile giunge, per punger Cornelio, ad asserire che l'esperienza nella poesia non solo non è titolo per pretendere la cattedra magistrale, ma è circostanza esclusiva per ottenerla: quasi che l' esperienza madre di tutte le arti, diventasse infeconda unicamente per i poeti. Ma io il domanderei in qual nave, per un lungo viaggio, vor-

rebbe egli più volontieri imbarcarsi, se in una regolata da un vecchio esperimentato pilota che nulla avesse mai letto; o se in un'altra fidata alla dottrina di chi tutto sapesse a memoria quanto si è scritto dell'arte nautica, ma non avesse mai navigato. E crederò fermamente sempre che nelle critiche officine, col solo capitale di una distinta memoria potranno ottimamente formarsi gli Scaligeri, i Giusto Lipsj, i Salmasj e gli Arduini; ma gli Omeri, i Virgilj, gli Ariosti ed i Torquati non mai. Poichè egli è verissimo che la memoria è la portentosa tesoriera di tutte le idee e cognizioni che la mente nostra raccoglie; che la sua ricchezza è la misura della nostra dottrina; e che da lei si somministrano tutti i materiali necessarj alle operazioni dell'ingegno umano; ma non è però meno indubitato ch'essa divien quasi inutile, e qualche volta dannosa, se nell'ingegno che la possiede non si accompagnano a lei il buon giudizio, l'esperienza e la fecondità naturale; perchè senza il buon giudizio non saprà discerner mai quali debbano essere gli impieghi lodevoli delle sue ricchezze; senza l'esperienza vacillerà sempre nell'esecuzione de' suoi disegni; e senza l'innata fecondità creatrice, tutto il vastissimo suo tesoro rimarrà eternamente inabile a propagarsi; siccome il grano esposto nell'asciutta e sterile arena, intatto ma non fecondo, per lunga età si mantiene; e nel fertile all'incontro, e grasso terreno cambia in breve tempo figura; ma poi moltiplicato in sua stagione si riproduce; e di nuovi germi le campagne con generosa usura arricchisce.

(11) Ma non basta però l'esser buon giudice dell'epopea per esserlo della tragedia; poichè nella tragedia si trovano tutte le parti chè compongono l' epopea, ma non già in questa tutte quelle che la tragedia compongono. La tragedia rappresenta e narra talvolta; l'epopea narra sempre. La tragedia si vale di varie sorti di versi; l'epopea di una sola: quella impiega nelle sue operazioni i cori, i balli e la semplice musica e la melodia più composta, questa d' altra musica non suol far uso se non se di quella che risulta dai metri; la tragedia sa restringere il tempo delle sue azioni in un sol giro di Sole l'epopea ha bisogno di molto maggior libertà e di spazio più lungo. Ed infatti gli eruditi calcolatori di tutti i momenti del tempo necessario al corso delle azioni de'più celebrati poemi, assegnano quarantasette giorni all'Iliade, otto anni e mezzo all' Odissea, ed alquanto men di sette anni all'Eneide.

(12) Sembrami che la definizione della tragedia or qui arrecata da Aristotile abbisogni di una più chiara esposizione, e avvertasi che quantunque egli si sia altrove protestato che per la parola *passioni* non intende mai le interne passioni dell'animo, ma sempre il terribile o compassionevole spettacolo de'fisici altrui patimenti; in questo luogo se ne vale nella prima significazione. È qui incontrastabile ch' egli propone questa *purgazione* come lodevole frutto e fine principale della tragedia, per cui si renda essa utile alla società. Dacier, Castelvetro, Pietro Vittorio, e quasi tutti i più

dotti interpreti si beccano il cervello a metter d'accordo Platone ed Aristotile; de'quali il primo scaccia la poesia dalla sua Repubblica, come dannosa eccitatrice delle passioni, in molti passi del dialogo decimo della Repubblica, e specialmente nel seguente: onde con ragione non ammettiamo la poesia in una città che debba di buone leggi esser fornita, perchè questa le irragionevoli inclinazioni dell' animo eccita, alimenta e fortifica, e le ragionevoli distrugge (così nel mss. della Bibliot. Imp. di Firenze): ed all'opposto Aristotile la raccomanda, e l' esalta come utile purgatrice delle passioni. Io lascio volontieri a chi ambisce la gloria di ingegnoso conciliatore di sentenze la decisione; ed avrei piuttosto desiderato per mia istruzione che Aristotile si fosse più limpidamente spiegato intorno alla cura che ci propone. Io non so in primo luogo se sotto la parola *purgazione* voglia il nostro maestro che s'intenda la totale distruzione delle passioni, o se la rettificazione delle medesime. Non posso immaginarmi ch'egli pretenda che si distruggano affatto, perchè distruggerebbesi l' uomo, delle azioni del quale o buone o ree ch'elle sieno, sono esse le universali motrici. Nè penso, come alcuni critici credono, che voglia Aristotile che cou la frequenza degli spettacoli terribili e compassionevoli si famigliarizzi il popolo con tali oggetti, e si perda così, o si scemi in lui l' efficacia di quel terrore e di quella compassione degli altrui disastri, tanto per altro utile a promovere fra gli uomini le scambievoli necessarie assistenze. Se poi que-

sto purgamento delle passioni, frutto e fine principale che dee proporsi la tragedia, non decsi intendere per distruzione, ma per rettificazione delle medesime; ho bisogno di essere istruito per qual via il terrore e la compassione la conseguiscano; e perchè non debbano usarsi che questi due soli farmaci in questa cura. Se il terrore degli orribili castighi che sempre finalmente soffrissero gli scellerati ci atterrisse costantemente dall'imitarli; e se la compassione che sempre finalmente conseguissero i buoni, ci allettasse costantemente a meritarla, sarebbe schiarito il mio primo dubbio. Ma questa non può mai essere la mente d'Aristotile; poichè gli eroi delle tragedie ch'ei commenda, e propone per esemplari, sono per lo più scellerati, e finalmente felici, come gli Oresti, le Elettre, le Clitennestre, o gli Egisti: o buoni infelicissimi come lo sventurato figlio di Lajo, in cui (con pace di Plutarco, e de'suoi dotti seguaci) non si trova altro vero delitto che quello d'aver così ingiustamente ed inumanamente punito uno innocente in sè stesso. Ma quello che meno d'ogni altra cosa intendo si è, la ragione per cui le passioni del terrore e della compassione debbano essere i soli specifici rimedj in questa cura; e non tutti gli altri affetti umani dai quali le nostre azioni derivano. Son pur le umane passioni i necessarj venti, co' quali si naviga per questo mar della vita; e perchè sien prosperi i viaggi non convien già proporsi l'arte impossibile d'estinguerli; ma quella bensì di utilmente valersene, restringendo ed allargando le vele ora a que-

sto ora a quello, a misura della lor giovevole o dannosa efficacia nel condurci al diritto cammino o nel deviarcene. Or gli affetti nostri non si restringono al solo terrore ed alla sola compassione: l'ammirazione, la gloria, l'avversione, l' amicizia, l' amore, la gelosia, l' invidia, l' emulazione, l' avida ambizione degli acquisti, l'ansioso timor delle perdite, e mille e mille altri che si compongono dal concorso e dalla mistura di questi, son pure anch' essi fra que' venti che ci spingono ad operare, e che conviene imparare a reggere se si vuol procurare la nostra privata e la pubblica tranquillità. Ei dimostra la continua esperienza che lo spettatore anche più malvagio ammira i grandi esempj delle eroiche virtù che secondano le utili o trionfano delle dannose passioni, e si compiace di vederle rappresentare. Quando veggiamo un innocente figliuolo sacrificare generosamente la propria gloria e la vita per la conservazione di un padre; scordarsi un amico di sè stesso per non mancare all' amico; posporre un cittadino la propria alla felicità della patria; rinunciare un beneficato, per non essere ingrato al suo benefattore, all' acquisto o d' un regno, o d' un caro e degno oggetto delle più tenere sue speranze; trascurare un offeso la facile vendetta d' una sanguinosa ingiuria, ingiustamente sofferta, e non perdonarla solo allo offensore, ma porgergli la mano adjutrice in alcun suo grave pericolo; quando veggiamo, dico, le rappresentazioni d' azioni così lodevoli e luminose s'ingrandisce l'animo nostro nella gloria della nostra specie che ne

crediamo capace; ci lusinghiamo di essere atti ancor noi ad eseguirle; e nutriti di così nobili idee si può anche sperar che talvolta ci rendi amabili ad imitarli. Ma non so all'incontro da qual passione ci purghi, nè di qual virtù ci innamori la rappresentazione d'una figlia inumana che invece di commoversi alle miserabili voci della moribonda madre che implora compassione e soccorso, anima con orrore della natura l'assassino a trafiggerla; e riman poi felice e contenta: nè di qual documento ci provvegga il raccomandato spettacolo de' laceri esposti cadaveri, l'ostentazione della carnificina d'Edipo, e gli ululati e le putride piaghe di Filottete. Nè so capire perchè della passione amorosa, tanto meno evitabile tanto più comune e tanto più d'ogni altra bisognosa di freno, non abbiano a prodursi sulla scena i teneri insieme ed ammirabili esempj che ci instruiscano a quai sacri doveri sia necessario e glorioso il sacrificarla; e perchè non abbiano a reputarsi degne del coturno tante, vincitrici di sè stesse, innamorate eroine; e ne debbano essere credute all'incontro degnissime le Fedre incestuose, e le adultere Clitennestre; nè per qual utile, o per qual diletto abbiano a preferirsi nelle tragedie a quelle delle virtù premiate le rappresentazioni delle scelleraggini impunite. Ma pure vuol costantemente Aristotile che il carattere orrido e funesto sia qualità essenziale e impreterribile della tragedia, obbligata, secondo lui, a produrre per questo mezzo una specie di piacere a lei proprio; piacere che dee nascere dalla vista de' fisici altrui tor-

menti, cioè, dai colpi, dalle ferite, dalle lacerazioni, o da recenti, o vecchj, in pubblico esposti, cadaveri. Se vuol che questi ingredienti sien utili a purgarci, io non intendo per qual via lo conseguiscano; anzi credo che per molti una tal medicina sia più insoffribile di qualunque infermità; e se ci consiglia a valercene perchè li creda efficaci a dilettarci, il consiglio ha gran bisogno d'esame.

Pur troppo è vero, ed ancor io lo conosco, che il tetro spettacolo delle miserie altrui alletta l'attenzione di una gran parte del popolo. Non va alcun infelice al patibolo che fra la folla de' riguardanti: sappiamo che per le delicate donzelle romane erano trattenimenti dilettevoli le stragi de' gladiatori; e veggiam giornalmente non poco pascersi nella per loro deliziosa e replicata lettura delle insigni orridissime descrizioni delle pesti di Tucidide, di Lucrezio, d'Ovidio e di Boccaccio. Ma in primo luogo questa ferina inclinazione (grazie al cielo) non è fra noi universale, nè lo era a'tempi di Aristotile, poichè in questo medesimo libro della Poetica, ci difende Euripide da quelli che a'suoi giorni lo condannavano in Atene del troppo funesto carattere delle sue tragedie. E quando ancora una tale inumanità fosse affatto comune, quale utilità, qual ragione, può giustificare mai la cura di fomentare un difetto? e di assuefarci a riguardare non solo con indifferenza, ma con detestabile piacere le carnificine de' nostri simili? Or fra tanti miei dubbj, finchè alcuno più di me illuminato non mi rischiari, io

non mi crederò mai permesso di rinunciare al senso comune per timore di contravvenire a qualche oscuro precetto d'un gran filosofo ch'io venero sempre, ma non sempre comprendo; e che nei difficili passaggi esperimento per lo più assai meno inesplicabile nel nudo testo originale, che negli innumerabili, mal concordi fra loro, eruditi commentarj de' solennissimi critici, che pietosi della nostra cecità ce lo rendono più tenebroso.

(13) Anche qui la ragione è chiarissima: può formarsi una tragedia senza caratteri, ma non è possibile il formarla senza soggetto. E se riuscisse ad alcuno di esprimere in un dramma perfettamente i costumi con luminosi concetti e sceltissima elocuzione, non conseguirebbe il fine della tragedia, se ne trascurasse il soggetto: ed un dramma all'incontro, in ogni altra parte all'antecedente inferiore, ma di cui fosse il soggetto ben immaginato, e ben condotto, conseguirebbe senza fallo assai più facilmente il suo fine. Siccome una tela su la quale si vedessero gettati confusamente a cuco i più lucidi e vivaci colori alletterebbe certamente i riguardanti assai meno d' un' altra su la quale si scorgesse esattamente disegnato con la sola matita il semplice contorno di checchessia. Aggiungasi che i mezzi più efficaci, de' quali si vale la tragedia per commovere e piacere sono le peripezie e le riconoscenze; e queste non sono che parti del soggetto.

(14) Avvertasi che qui per la parola *sentenza* s'intende il concetto, il sentimento

espresso in un discorso, qualunque esso sia, non quella breve massima universale che sogliamo comunemente chiamar sentenza. Ora spiegando questo lucidamente i pensieri degli uomini rappresentati, ne fa conoscere il carattere; e da questo si rende verisimile, e quasi si prevede quello che essi faranno.

(15) E pure a dispetto d'un elogio così autorevole, una considerabil parte de' moderni critici vorrebbe relegare la povera musica ai soli cori.

(16) Ed infatti quando l'antica scena non si adattava fra' Greci e fra i Romani (come abbiam provato) che al solo genere del dramma o tragico, o comico, o satirico, e non già alle diverse speciali situazioni, nelle quali nel corso di un dramma medesimo doveano ritrovarsi gli attori; era allora verissimo che di quella poco dovean aver cura i poeti; ma oggi che col favore de' cambiamenti di scena possiam noi scaricare gli spettatori dal peso di figurarsi i particolari diversi luoghi, necessarj alle azioni subalterne, parmi obbligo indispensabili dal poeta l'immaginarle, ed il comunicarne le idee agli artefici destinati ad eseguirle.

(17) Ricorra a Castelvetro ed agli altri eruditi comentatori chi è curioso di sapere le infinite significazioni che possono darsi a questo semplicissimo canone, e chi è vago di leggerle esemplificate ne' passaggi d'antichi scrittori, che provano per altro assai spesso il contrario. Quella chiara idea che io ho potuto formarmi per mia regola del principio, del mezzo e del fine d'una favola drammatica si riduce a ben poco; cioè che

s'incominci da qualche azione subalterna che prometta vicina la catastrofe, e che somministri occasioni di dare al popolo le notizie degli antefatti necessarie all'intelligenza della favola, cioè con racconti o altre artificiose invenzioni che dissimulano la voglia di voler istruire; e non già tutte insieme, per non aggravare in un tratto l'altrui memoria, e confonderla; ma successivamente ed a proposito del bisogno: che si finisca con la catastrofe, cioè con l'ultima mutazione di stato del protagonista da buona in rea, o da rea in buona fortuna: e che il mezzo che si frappone fra il principio ed il fine, sia occupato da necessarj, o verisimili incidenti, i quali preparino o producano poscia quel fine che intanto con artificiosa e dilettevole sospensione dal suo principio allontanano.

(18) Ognun chiaramente vede che in questo capitolo non considera altro Aristotile che la fisica mole di un componimento drammatico, riguardo al maggior o minor numero de' versi che possono dal poeta, scrivendolo, esservi senza taccia impiegati; e che perciò afferma non potersene dar certa regola, adducendone le convincenti ragioni; eppure il dottissimo Dacier vuol che qui si tratti del tempo che può supporsi passato nel corso della rappresentazione di un dramma; e che qui si decide esserne impreteribile misura la rappresentazione medesima. Ora non solo non ha mai creduto Aristotile che non possa di questo tempo supposto darsi regola certa, ma l'ha data chiara e certissima restringendola ad un giro di So-

le. Onde Dacier, dichiaratissimo adorator di Aristotile, ma più della propria opinione, crede minor inconveniente il trovar contraddizioni nel suo infallibile oracolo, che il dubitar solamente di poter egli stesso essersi una volta ingannato.

(19) Il dottissimo Dacier, comentando questo passo d'Aristotile su le tracce di Pietro Vittorio (che seguita, ma non cita), si scaglia spietatamente contro di Stazio per la moltiplicità del soggetto dell'*Achilleide*. Dice che questi non avea letta la Poetica d'Aristotile, nè Omero, nè Virgilio, e che, se avea letto questi ultimi non ne avea punto compreso l'artificio. Non fa il minimo conto delle tanto conosciute bellezze poetiche che si trovano nelle selve di questo autore; nè di quelle che nella Tebaide gli hanno procurato gli applausi asseriti da Giovenale:

Si corre ai carmi, e alla gioconda voce
Dell'amica Tebaide, allor che lieta
Fe' Stazio la città col dì promesso:
Dolci così sono i legami, ond'egli
Gli animi annoda: e con sì vivo e tanto
Desiderio e diletto ognun l'ascolta.
GIOVENAL. *Satir.* VII, *vers.* 82.

Anzi armato il Dacier di tutto l'autorevole rigore del critico inesorabile Areopago, senza ammettere alcun compenso di pregi e di difetti, lo condanna irrevocabilmente a far numero fra la turba de' cattivi poeti.

(20) Tutte le massime universali quanto sono splendide all'udirsi, tanto sono difficili e bisognose di discretezza ed esperienza nell'applicarle ai casi particolari. Se questo

luminoso assioma dovesse essere inteso senza alcuna modificazione all'uso dei per lo più tanto dotti quanto inesperti critici, condannerebbe Aristotile il suo infallibile Omero in questo capitolo medesimo, nel quale esaltandolo sopra ogni altro, lo propone per esempio del suo rigido qui sopra citato assioma dell' unità. È lo esalta appunto per avere, dice egli, trascurati tutti gli altri accidenti occorsi ad Ulisse, che non sono membri necessarj dell' azione principale; e nominatamente la ferita da quello ricevuta da un cinghiale sul monte Parnaso. Ora nel libro decimonono dell'Odissea non solo non trascura Omero l'accidente della ferita; ma ne forma un minuto e disteso racconto di più di settanta esametri. Lo so che era necessario per rendere verisimile la riconoscenza d'Ulisse, d'informare il lettore, che era nota alla sua vecchia nutrice Euriclea la cicatrice di questa ferita; ma nulla mancherebbe di necessario all' integrità dell' azione, se Omero, dopo avere brevemente detto che non la ignorava Euriclea, avesse trascurato di narrare a lungo che Antiloco, avo materno d'Ulisse, fosse venuto dal Parnaso in Itaca al natale di lui; che gli fosse stato deposto su le ginocchia, appena nato, dalla nutrice Euriclea; che Antiloco gli avesse imposto il nome; che cresciuto Ulisse andasse a visitar l'avo nelle sue case; che fosse ivi ricevuto con tenere accoglienze, e da lui e dalla sua consorte Anfitéa, bellissima quando era giovine, e da' figliuoli di questa; che se gli apprestasse un lauto banchetto, pel quale si uccise un bue di cinque anni: che

tagliato in varj pezzi, fu in molti spiedi arrostito; che andasse ognuno dopo la cena a dormire; che il dì seguente fosse condotto su l'aurora ad una caccia sul monte Parnaso, tutto ingombrato di selve, dove il vento fremeva; che eccitato dal rumore de' cani e de' cacciatori uscisse dal suo nascosto covile uno smisurato cinghiale; che lo assalì; ch'ei si difese; che lo uccise; che ne restò ferito; che gli fu legata la piaga; che trasportato in casa fu diligentemente curato; e che ristabilito, alfine fosse in Itaca ricondotto.

Questo non pare un accidente trascurato come nè pure parrebbero necessarj nell'ultimo libro dello stesso poema i più che duecento esametri che impiegano ne' loro colloquj le ombre de' Proci nell'esser condotte all' Erebo da Mercurio. E di tali, secondo la massima d' Aristotile *non discretamente applicata*, apparenti contraddizioni si troverebbero ad ogni passo non meno nell'Iliade che nell'Odissea di Omero. Egli, per cagion d'esempio, appunto nel libro VI dell' Iliade, non teme di violare l'unità, facendo impiegare a Glauco e a Diomede più di centoventi esametri sul cominciare di un combattimento, per raccontarsi a vicenda le genealogie e le imprese degli avi loro, che nulla conferiscono alla tela della sua favola. E dopo terminata nel libro XIX dell'Iliade con una solenne riconciliazione l' ira di Achille contro Agamennone (soggetto del suo poema), non mostra nè pure verun timore di alterarne l' unità, continuando a cantare una seconda ira di Achille contro l' uc-

cisione di Patroclo: e quindi la morte e gli strazj di Ettore, ed i prolissi funerali dell'amico, e poi quelli di Ettore ancora; cose tutte che, omesse, non avrebbono punto scomposta, non che distrutta la favola. Dunque non volendo (com'io non voglio) supporre difetti in Omero, nè contraddizioni in Aristotile, convien credere che un bel panneggiamento d'una statua, benchè possa essere omesso senza distruzione della medesima, ne divenga una legittima parte, purchè possano i riguardanti riconoscere sotto quel panneggiamento l'esatte proporzioni del nudo. A questa discretezza necessaria nel far uso di precetti universali, non è possibile il prescrivere una regola sempre sicura; perchè la richiedono sempre diversa le diverse circostanze delle imitazioni che s'intraprendono. Onde non abbiamo assai spesso altre scorte che l'esperienza, e soprattutto il buon giudizio, dono raro e gratuito della natura, del quale non tutti abbondano quei severi giudici che così autorevolmente decidono.

(21) Di questo aureo assioma del nostro Filosofo, come di quello di Platone nel *Fedone*, ove dice: *che se il poeta deve essere poeta convien che componga favole e non discorsi* (Plat., Phaedo, Parisiis apud Henr. Steph. 1578); e di alcun altro passo venerabile per l'antichità e credito degli autori, ma torto in senso visibilmente assurdo, si sono valuti nel fine del passato secolo quei dotti critici che han preteso di sollevare i romanzi in prosa al grado de' poemi; sentenza che accomunerebbe ad Omero ed a Virgilio non

solo i dialoghi di Platone, ma di Luciano, di Apulejo e di tutti i prosatori Novellieri, perchè compositori di favole. Fin dal bel principio ha pur detto Aristotile in questo trattato che l'imitazione poetica si distingue dalle altre imitazioni; perchè si fa *col discorso sottoposto alle leggi del metro ed ornato di numero e d' armonia*. E quando ha detto che l'epopea fa la sua imitazione *con discorsi semplici*, subito ha spiegato ciò che intendeva per *discorsi semplici*, soggiungendo, cioè *coi soli metri*. E che quell' ἢ sia preso in senso di *cioè*, e non di *o pure* ha provato ad evidenza Pietro Vittorio con varj passi d'Aristotile medesimo, e con le assurde conseguenze che, altrimenti spiegandolo, ne deriverebbero. Dunque vuole Aristotile che il discorso del poeta per distinguersi dalle altre imitazioni, quando ancora non possa, o non voglia valersi del numero e della melodia, come suole avvenire nell' epopea; vuole, dico, che il discorso poetico abbia almeno quella semplice, interna musica che nasce dalle sole leggi del metro; e non che perde la qualità di musica benchè sia scompagnata dalla melodia. Quando dunque ha pronunciato Aristotile *che nella possibilità, e nella verisimilitudine de' fatti che si narrano o rappresentano e non ne' versi consista la differenza che corre tra lo storico ed il poeta*; e quando ha detto Platone *che chi dee essere poeta dee comporre favole e non discorsi*; convien credere che abbiano inteso entrambi di parlar della poesia drammatica ed epica in particolare; ma non già della poesia in genere,

impiegata in tanti usi diversi da tanti celebri antichi scrittori, che senza narrare o rappresentar favola alcuna sono stati e chiamati e creduti poeti divini Non ignoravano certamente Platone ed Aristotile i principj, gli impieghi ed i progressi della poesia che ha poi Orazio rammentati nella sua Epistola ai Pisoni:

Pensa, o Pison, che il sacro Orfeo, de' Numi,
Interprete fedel, pose primiero
Agli uomini in orror selvaggi ancora
Le stragi alterne e la ferina vita.
Onde fu detto pòi ch'ei delle belve
Mansuefar la ferità sapesse.
Così pur d' Anfion, perchè di Tebe
Le mura edificò, disser che a' sassi
Diè moto, a suon di cetra, e lor seguaci,
Con dolci accenti. a suo piacer condusse.
Che del saper d'allora eran gli oggetti
Tra la privata e pubblica ragione
Metter confin: dalle profane cose
Le sacre separar: vietar le incerte
Confuse nozze: ai maritali letti
Prescriver norme: edificar cittadi:
Leggi incider ne' tronchi: e quindi i vati
Ebbero, e i versi lor divini onori.
Poi co' carmi inspirar guerriero ardire
Seppe Omero, e Tirteo. Reser ne' carmi
Per gli oracoli lor risposta i Numi:
In dotti versi altri scoprì le arcane
Vie di natura, onde ogni cosa ha vita:
Seppe assalir la melodia de' carmi
Il cor de' regi, e con gli scherzi suoi
Seppe addolcir delle lungh' opre il fine.
Tutto ciò, dêi pensar, perchè a vergogna

Non ti recassi mai la lira, il canto,
Il commercio d'Apollo e delle Muse.

Non è dunque la poesia se non se una lingua artificiosa, imitatrice del discorso naturale; e fa la sua imitazione col metro, col numero e con l'armonia; e questa imitatrice lingua artificiosa, che da tutte le altre imitazioni è distinta, può essere impiegata a narrare, e si formano allora poemi epici: può essere impiegata alle rappresentazioni delle azioni umane, e si formano allora poemi tragici, comici o pastorali: se ne può far uso nell'esprimere gli affetti d'un uomo che, o invaso da un Nume, o trasportato dalla maraviglia, o agitato da una passione esalta un eroe, o spiega i varj moti dell'animo suo o dell'altrui: e si formano allora poemi lirici: ed in tutti questi diversissimi impieghi chiunque sa sempre valersi di questa distinta artificiosa lingua, imitatrice del discorso naturale, sempre indifferentemente è poeta; siccome sempre indifferentemente son ballerini quelli che sanno sottoporre i loro passi ed i moti loro alle leggi del numero, cioè della cadenza: e non meno sono ballerini quando si vagliono de' loro moti e passi artificiosi per imitare unicamente i naturali, senza alcun altro particolare disegno: come quando intraprendono una seconda imitazione, cioè di rappresentare coi loro moti e passi regolati, imitatori de' liberi, i caratteri, le passioni e le favole intiere. E siccome questi, ancor che imitino ad eccellenza ciò che lor piace, se non si sottopongono alla rigorosa cadenza, possono ben

dirsi ottimi attori, ma non già ballerini, così il poeta o racconti o tessa favole, o ammaestri o esprima caratteri o passioni, se non si vale in qualunque di queste imprese della sua primitiva facoltà, cioè della favella legata, imitatrice della sciolta, per la quale l'arte sua si distingue; può ben egli divenire ottimo narratore, ottimo tessitore di favole, eccellentissimo pittor di caratteri e di passioni; ma non può perciò aspirar al nome di poeta; perchè (come abbiam detto altrove) ogni poesia è imitazione; ma non ogni imitazione è poesia; ed il nome di poeta si acquista unicamente con l'uso di quella, privativamente sua, legata e sonora favella, capace, a proporzione degli impieghi che se ne fanno non solo di metro, e di numero, e d'armonia, ma di voci elette, di figure e di frasi a lei sola permesse, per le quali ha meritato d'esser chiamata la favella dei Numi.

Ma quanto è vero che per esser poeta è indispensabile la legge del metro che lo distingua; altrettanto è verissimo che l'osservazione sola di questa legge non basta per divenire buon poeta; perchè ha bisogno ancora per esser buono e di dottrina e di buon giudizio e di fantasia e d'invenzione e di condotta e di molte altre facoltà, le quali sono necessarie anche ad altri imitatori; onde bisognano anche a lui, ma dagli altri non lo distinguono. Non può alcuno chiamarsi propriamente soldato se non è ascritto alla milizia, e non ne osserva le leggi; ma non basta l'essere ascritto alla milizia e l'osservarne le leggi per meritare il nome di buon

soldato; poichè per essere tale bisogna ancora destrezza, prudenza, coraggio ed altre molte qualità che il soldato ha comuni con infiniti professori d'altri mestieri. E siccome noi d'un soldato mancante di coraggio o di destrezza ottimamente diciamo (ma figuramente), costui non è soldato: non negandogli con ciò il carattere di soldato, ma la qualità di buono; così dobbiam credere che quando Platone ed Aristotile han detto che la sola osservazione delle leggi metriche non caratterizza il poeta, abbiamo inteso di dire il buon poeta; altrimenti avrebbero assurdamente preteso di distinguere il poeta dagli altri imitatori per mezzo di quelle qualità appunto che con gli altri imitatori lo confondono.

Confesso di aver ripugnanza e rossore io medesimo di trattenermi tanto su tale materia, e di tornar così nuovamente alle prove d'una palpabile verità, naturalmente sentita e conosciuta da ognuno che non sia stato sedotto dai sostenitori dell'irragionevole paradosso, che confonde la prosa e la poesia. Ma sono tanti, e alcuni di essi tanto stimabili per la vasta loro erudizione, quelli che unicamente se ne vagliono per oppugnare le comuni opinioni; e ricercan questi con tanto studio tutti i passi d'antichi scrittori che possono essere torti a favore della strana loro sentenza; che quando di bel nuovo in alcuno di questi io per avventura mi avvengo, sono sforzato per iscoprirne i paralogismi, di bel nuovo a parlarne; incomoda, ma pur troppo frequente conseguenza dell'abuso che i dotti, quasi ge-

neralmente fanno della loro dottrina, deformando e confondendo, per correr dietro alle nuove scoperte, le più nette, e le più chiare e le più semplici idee, delle quali la benigna natura ci ha gratuitamente forniti.

(22) Aristotile per esemplificarne il general carattere lo particolarizza col supposto di Alcibiade. Ma se lo storico non si propone altro nella sua narrazione che la particolare idea di un tal uomo, e racconta fedelmente ciò che esso ha fatto; il poeta si propone di esporre in genere ciò che farebbe verisimilmente ogni uomo. E perchè meglio si concepisca questa differenza fra i concetti generali e particolari, vuol che da noi si osservi e riconosca fra i poeti comici e satirici. Ed infatti è chiaro che il poeta comico non si propone per lo più di rappresentare un particolar fatto istorico veracemente avvenuto: ma se lo propone bensì il poeta satirico che si restringe nel solo oggetto dell' odio suo. Quando (per cagion d'esempio) intraprende Terenzio di comporre una commedia, concepisce preventivamente l'idea generale de'vecchi sospettosi e difficili, de'giovani imprudenti e trasportati dalle passioni amorose, de' servi sfacciati a fraudolenti; e poi ne particolarizza il general carattere, imponendo loro ad arbitrio i nomi di Simone, di Panfilo e di Davo. Ma quando il satirico Archiloco vuol diffamare co' suoi versi Licambe non ricorre che alla particolare idea delle qualità detestabili del particolare suo nemico.

Ma queste analitiche metafisiche ricerche delle prime cagioni produttrici de'nostri con-

cetti e delle nostre idee possono ben essere plausibili in una cattedra filosofica; ma sono oziosi e per lo più dannosi trattenimenti per chi ha bisogno di apprendere la pratica dell'arte, alla quale aspira, poichè si fa così un reprensibile dispendio di tempo nell'apprendere (o piuttosto nel procurar bene spesso inutilmente d'apprendere) gli arcani, e mal sicuri principj di quelle attività che tutti abbiamo già per natura; e s'incorre nello stesso ridicolo inconveniente, nel quale incorrerebbe chi per insegnare ad un fanciullo a passeggiare o a danzare, incominciasse dallo spiegargli quanti muscoli e quanti nervi sono necessarj ai moti delle sue gambe; e quando i primi debbano gonfiarsi per accorciarsi e assottigliarsi allungandosi; e come debbano i secondi ne' loro diversi impieghi diversamente tendersi o rallentarsi.

(23) Qui si ricorda un'utilissima distinzione di Aristotile fatta anche altrove, perchè non incorriamo in un sofisma nel quale giornalmente per inavvertenza si cade, cioè che *non è lo stesso il nascere l'una da un altra, o l'una dopo un'altra cosa;* poichè infatti è ben prodotto successivamente in un arbore dal tronco un ramo, dal ramo un fiore, e da questo un frutto; ma non è così prodotta in un vocabolario l'una voce dall'altra; benchè sia l'una dopo l'altra successivamente disposta.

(24) Dacier comentando questo capitolo d'Aristotile non trascura ancora di mendicare le occasioni di riprender Cornelio, come fa in tutta la sua esposizione della Poetica del nostro filosofo, e per lo più ingiu-

stamente. Avea detto Cornelio che le *riconoscenze sono di grandissimo ornamento alle tragedie, ma d'un incomodo lavoro al poeta;* e ne avea accennate le difficoltà: ma Dacier decide: *che le difficoltà delle riconoscenze non son quelle addotte da lui; e che l'unica difficoltà nasce dall'inabilità del poeta, che più atto a parlar coll' ingegno che col cuore, non sa spiegare le grandi passioni che dalle riconoscenze si destano.*

Se fosse Dacier stato artefice prima di far da maestro avrebbe esperimentato come avea sperimentato Cornelio, che il dare al popolo tutte le molte, per lo più antecedenti notizie, necessarie a rischiarar l'intrico, donde dee nascere una riconoscenza; il darle non tutte insieme per non far che un poema drammatico degeneri in narrativo, per non annojare ed aggravare troppo la memoria dello spettatore che malagevolmente potrebbe poi sovvenirsene al bisogno, l'andarne opportunamente suggerendo di tratto in tratto la parte necessaria allo schiarimento del prossimo incidente; il far che queste non pajano istruzioni del passato, ma membri necessarj di quella particolare azione che si sta attualmente rappresentando in teatro; e l'evitare sopra tutto che non inciampi in alcuna di queste necessarie istruzioni il corso di qualche passione già mossa, e così si rallenti e svanisca; oltre il considerabile imbarazzo di sfuggir la confusione, l'oscurità e l'inverisimilitudine nel rappresentare al popolo nel soggetto medesimo un vero ed un supposto personaggio, il quale, secondo le diverse sue situazioni ha sempre rela-

zioni diverse. Dopo, io dico, tutta questa esperienza avrebbe Dacier conosciuto a sue spese che un somigliante faticoso lavoro è assai men facile che il mettere in mostra in qualche nota critica una non sempre tanto opportuna quanto pellegrina erudizione; e non avrebbe detto per pugner Cornelio, che la difficoltà delle riconoscenze nasce dal non saper far parlare il cuore nelle grandi passioni che queste risvegliano. Le grandi passioni, in primo luogo, non sono effetto privativo delle riconoscenze; anzi queste appunto assai spesso sciogliendo tutti i nodi che sospendean la catastrofe, mettono in calma le grandi passioni già mosse. In secondo luogo Cornelio ha ben dimostrato in cento passi dalle sue tragedie ch'ei sa far parlare così bene il cuore che l'ingegno. E quando ancora avesse egli in questa parte lusingato alcun poco più del dovere il gusto regnante di quel tempo in cui scriveva; per le infinite bellezze universalmente ammirate, delle quali abbondano i drammi suoi, meritava bene da un critico francese il padre della francese tragedia quella indulgenza almeno che non ha negato Orazio a tutti i poeti del mondo

Quando molte in un'opra io splender vegga
Beltà sincere, a tollerar son pronto
Qualche difetto, a cui talvolta espone
La scarsa cura, o da cui mal difende
Ogni mortal la debolezza umana.

Oraz. *Poetica, vers.* 351.

Nell'esporre oltre a ciò, il presente capitolo, ha scoperto Dacier una fin'ora ignota nuovissima legge drammatica, cioè che le rico-

noscenze non possono essere il soggetto di un dramma. Dal testo greco di questo capitolo non veggo come abbia potuto dedurla, ed è certo che nè Enzio, nè Pietro Vittorio, nè Castelvetro han sognato di ritrovarvela, nè chiaramente espressa, nè implicitamente indicata. E non saprei immaginarmi per qual ragione una riconoscenza non potesse, come ogni altro avvenimento umano, esser talvolta un incidente subalterno che fa strada all'azione principale; e talvolta ancora l'azione principale medesima, cioè il soggetto del dramma. Quando questa riconoscenza è l'ultima catastrofe, come può negarsele la graduazione di soggetto? La riconoscenza nella persona di Edipo, del reo ignorato che si cercava, non è il soggetto dell'archetipo delle tragedie? Ma bisognava inventare una legge per poter dire che Cornelio l'avea violata nel suo Eraclio.

(25) Cornelio spiega le parole, le *morti manifeste*, cioè le *morti in ispettacolo:* Enzio le *morti che si espongono in pubblico*, ed incirca nella stessa maniera tutti gli altri interpreti. Ma Dacier vuole che Cornelio abbia male inteso il testo, e che le parole di Aristotile significhino *le morti che lo spettatore chiaramente comprende, che altrove succedono o succederanno, ma che egli non vede attualmente.* E ciò perchè altrimenti, secondo lui, Aristotile si opporrebbe alla pratica de'Greci di *non insanguinar la scena.* Questa regola di non insanguinar la scena, che si pretende fondata sulla pratica dei Greci, ha bisogno per me di molta spiegazione. Io non posso intenderla nel suo senso

letterale, e positivo; perchè discorderebbe appunto dalla pratica dei Greci citata dal Dacier. Non s'insanguina forse la scena quando Eschilo fa inchiodar vivo Prometeo alla Scitica rupe per comando di Giove? Non si insanguina forse quando Sofocle espone Edipo in teatro privo degli occhi svelti allor allora dalla sua fronte, ancor grondante di caldo sangue, e tutto immondo dalla recente carnificina il volto, il petto e le mani? Non si insanguina forse quando si veggono in iscena e la moglie ed i figliuoli di Ercole da lui miseramente trafitti ed ancor palpitanti? non si insanguina quando Ajace s'abbandona col petto sulla nuda spada da lui stabilita con l'elsa in terra a tal uso? Si dian pure i critici la tortura che vogliono, per sostener che Ajace non si uccida in palese: non potranno essi assolutamente negare che si fanno immediatamente dopo la ferita lunghissime scene intorno a lui trafitto e visibile; poichè la sua donna Tecmessa, il suo fratello Teucro, e tutto il coro gli si affannano intorno; lo cuoprono e scuoprono, e s'affaticano a sollevarlo dal terreno, al quale è quasi inchiodato, onde non può esservi stato trasportato, ed il luogo visibile è sempre lo stesso. Non può dedursi tal regola nè pure da quella d' Orazio che vieta di esporre in iscena gli orrori ed i portenti incredibili; perchè, come si dirà altrove, l' oggetto di questo divieto, non è l'effusione del sangue, ma l'abuso della credenza del popolo. Nè può intendersi metaforicamente come se l'uso di morire in iscena fosse condannato dalla pratica dei Greci:

poichè Alceste vi muore a suo bell'agio; ed Ippolito vi termina la tragedia con l'ultimo suo sospiro. Se si vuol poi finalmente che per questa legge di non insanguinare la scena sia ben permesso il mostrare un personaggio che va certamente a morire, farne sentir le ultime voci, e farlo anche fermare in iscena ferito a morte, e morirvi se si vuole; e che la proibizione unicamente cada sull'atto di darsi o di ricevere a vista del popolo un colpo mortale, come vuol che l'intendiamo Dacier, oltre gli esempj incontrastabili d'Ajace e di Prometeo, opposti alla sua sentenza, io non saprei indovinar la ragione di tal divieto, e specialmente fra i Greci, che cercano a bello studio le più funeste ed orribili situazioni per farne spettacolo. Se mai per avventura si fossero essi astenuti dallo usar frequentemente questa azione perchè sia sembrato loro difficile il rappresentarla verisimilmente in teatro, la difficoltà a'giorni nostri è sparita: poichè non avvi giocolatore di piazza che non sappia oggidì, con evidenza che gareggi col vero, fingere in presenza di tutto un popolo d'immergersi un pugnale nella gola o nel petto, e di ritrarlo macchiato da una visibile e sanguinosa ferita. Ma lode al cielo ai dì nostri non è la difficoltà di eseguirlo quella che rende così rara sui moderni teatri la rappresentazione di somiglianti atrocità. Ma senza beccarsi inutilmente il cervello per rintracciare la sorgente di questa regola tanto vantata a'dì nostri, quanto poco spiegata; a me pare che le parole d'Aristotile *le morti manifeste* possano ottimamente significare la mostra de' cadaveri della quale hanno gran

cura di far uso i tragici Greci sul loro teatro; e chiunque ha con esso qualche leggiera famigliarità, non può non averlo osservato. All' aprirsi di una porta il cadavere d'Agamennone si presenta agli spettatori nella tragedia di questo nome scritta da Eschilo; e non per altro che per adornarne lo spettacolo. Così quello di Fedra nell'Ippolito d'Euripide: anzi nell' Andromaca dell'autore medesimo si fa trasportare in pochi momenti da Delfo in Ftia quello dell' assassinato Pirro, unicamente per non defraudare il dramma d' un così allora gradito, e, secondo Aristotile, propriamente tragico condimento.

(26) Nel contenuto di questo Capitolo che nel testo è brevissimo s' incontrano occasioni degne di riflessione e di esame, e credo che per non essere poi obbligato ad interrompere il corso di quelle che esigono maggior prolissità nell' esporle, sia più opportuno di premettere qui le due seguenti, che possono succintamente accennarsi.

Primieramente è adunque da osservarsi che qui nel definire Aristotile il coro *Parodos* lo chiama *il primo discorso che fa il coro uscendo la prima volta in teatro*. Or tutto il coro insieme non parla mai se non cantando: dunque la parola *discorso* non significa sempre appresso Aristotile un discorso senza musica, come vorrebbero quei dotti che sostengono che della tragedia solo i cori si cantassero.

Ed in secondo luogo è da riflettere che spiegando qui il nostro Filosofo la parola *Commi* per dire che sono i lamenti in comune del coro e degli attori, dice: *i la-*

menti del coro e della scena; onde par quindi incontrastabile che il coro de' Greci fosse collocato in luogo diverso dal palco, dove gli Istrioni rappresentavano: riflessione non trascurata da Pietro Vittorio.

Ma poichè tanto in questo capitolo si è da Aristotile parlato del coro, convien esaminare quali utili insegnamenti se ne possano ritrarre onde arricchirne e rettificarne la pratica del presente teatro. E per far ciò con fondamento di ragione, è indispensabile il riandar brevemente le prime origini del coro che ce ne scopriranno e l'indole e le trasformazioni e gli abusi.

Prima dell'età di Solone esisteva il nome di *tragedia*, e non altro significava che *canto della vendemmia, o del capro,* come la parola dimostra da *Ode* e *Trughe,* o da *Ode* e *Tragos;* o perchè le vendemmie erano le occasioni di questo canto, o perchè il capro era la vittima che si svenava a Bacco, e si dava poi in premio al poeta vincitore nella gara di comporre questa tragedia:

> Fra quei, che già d'un capro vil l'acquisto
> Nelle tragiche gare avean conteso, ec.
>
> ORAZIO. *Poetica, Vers.* 220.

cioè questo inno, ditirambo, o canzone che tragedia e coro chiamavasi, e che per costume religioso cantavano ogni anno in coro dopo aver raccolti i sudati frutti delle loro viti, gli allegri coltivatori delle attiche campagne (Ateneo, lib. II, pag. 40 apud Commelium 1597).

Or venne in mente a Tespi, uno dei più antichi compositori di tragedie (cioè degli inni o cori suddetti) d'interromper la noja

di quella lunga ed uniforme cantilena con l'introduzione di un personaggio, che, raccontando a voce sola, ed esprimendo nel tempo istesso col gesto qualche azione (in quei principj probabilmente di Bacco) trattenesse più dilettevolmente il popolo, alternando col coro il suo racconto. Piacque a tal segno la novità, che animato Eschilo dalla pubblica approvazione, aggiunse al primo il secondo attore: fece con essi gustare agli spettatori il piacer del' dialogo: vestì l'uno e l'altro di abiti convenienti a'caratteri che loro attribuiva; e sopra un decente palco li sollevò dal terreno:

> Eschilo poi le maschere, e il decente
> Abito aggiunse; ed insegnò su brevi
> Legni il palco a comporre e sul coturno
> A sostenersi; e a sollevar lo stile.
>
> ORAZIO. *Poetica, vers.* 278.

Introdusse finalmente Sofocle il terzo attore, e valendosi al bisogno come d'altro attore d'alcuno de'cantori del coro, ebbe sufficienti personaggi per la rappresentazione di un' intera favola. Ed allora, al parer di Aristotile, *si riposò il dramma, avendo tutto quello che la sua natura richiedeva.* Ma conservò sempre il nome di tragedia. Sicchè come fiore o frutto, dalla sua buccia uscì il dramma dal seno del coro, cioè da quella primitiva cantilena, che tragedia chiamavasi; e benchè fosse cosa tanto dal coro, da cui nasceva, diversa, non potè però mai da questa sua buccia separarsi, nè mai più deporre il nome di tragedia, che cosa così diversa dal dramma originalmente significa; perchè il culto religioso di Bacco, e le lodi di lui

cantate in coro, erano il principale oggetto delle lor feste; ed il dramma nuovamente nato fra quelle, non si considerava che come un ornamento aggiunto al canto del coro.

E quindi è che Aristotile nella divisione delle parti di quantità della tragedia, chiama *Episodio*, cioè *aggiunto* tutto quello che si reciti fra l'uno canto e l'altro del coro; cioè tutto il dramma. Ed è ciò così vero che avendo tentato alcun poeta d'allora d'introdurre nelle sue favole altri effetti ed azioni che quelle di Bacco, divenne oggetto di scandalo e di riprensione, come asserisce Plutarco con le seguenti parole: Avendo Frinico ed Eschilo fatto traviar la tragedia in favole ed affetti, fu detto: che han che fare queste cose con Bacco? (Plutarc. Sympos. Quaest. 1 Operum, tom. II; pag. 615, edit. Parisiis. 1624). E tanto si disse che *nulla a proposito di Bacco* diventò uno degli antichi proverbj rammentato da Erasmo (Adag. Chil. II, cens. IV, proverb. 57). Dunque dovettero gli scrittori tragici incaricarsi lor malgrado del coro, cioè d'uno stuolo di sfaccendati, inutile per la favola, che secondo la definizione dello stesso Aristotile non è altro che *un ozioso curatore che non presta a coloro a'quali assiste se non se unicamente la sua buona volontà* (Aristot., Problem. Set. XIX, Quaest. 49; pag. 164). Ed è assai credibile che tanti fossero allora i sospiri che spargevano i poveri poeti affannati sotto l'incomodo peso del coro stabile, quante ora sono le erudite lagrime de'nostri moderni legislatori che ne deplorano così amaramente la perdita.

Anzi io sono quasi tentato di spiegare come uno sfogo d'atra bile la stravaganza del tanto maligno quanto ingegnoso Aristofane, che (forse per farsene beffe) va componendo i suoi cori or di vespe, or di rane, or di uccelli, or di nuvole. Nè sarei lontano dal sospettare che potesse aver l'origine medesima quel russar, che va replicando ora in grave, ora in tuono acuto il coro delle Furie nella tragedia d'Eschilo intitolata l' Eumenidi.

Essendo dunque rimasto il coro, prima per l' imperiosa autorità della Religione, e per quella poi del tiranno invecchiato costume, pacifico ed inevitabile possessore del teatro drammatico, si studiarono i poeti (non potendo scaricarsene) di metterlo in qualche modo d' accordo col dramma, interessandolo nella favola; ma da questa poco felice cura sofferse appunto le più notabili violenze il genio e dell'uno e dell'altro, le sofferse il genio del coro che, destinato per sua natura a radunarsi in un luogo convenuto ed al determinato oggetto delle annue festive solennità, si trovò obbligato nel dramma a concorrere per lo più senza motivo in una piazza ed a rimanervi ozioso per tutto il corso di una favola. Le sofferse, perchè cantando prima odi ed inni che si suppongono premeditati, era ben verisimile che tutti i cantori convenissero ne'pensieri e nelle parole medesime; ma, quando tutte le persone che compongono un coro, furono obbligate a cantare improvvisamente in un dramma a seconda degli improvvisi motivi che il corso dell' azione andava loro di tratto in

tratto improvvisamente somministrando, divenne inverisimilitudine insopportabile il dover supporre che tanti diversi individui possano e pensare e spiegarsi nella medesima forma, improvvisamente parlando.

Le sofferse il genio del dramma che, per sè stesso capace di rappresentare qualunque azione umana, si vide ristretto a quelle pochissime che possono esser tolleranti di dodici, di quindici e di sino a cinquanta perpetui ed incomodi testimonj; e le sofferse perchè il difficile sforzo di costringere le azioni a questa tolleranza, rese meno scrupolosi i poeti nell' evitare gli inconvenienti che ne derivano, e specialmente le indiscrete ed inverisimili confidenze; come sono per cagion d' esempio quelle di Fedra, d' Elettra e di Medea.

Ora i moderni autori, a'quali mancan le scuse della superstizione e del costume, non sarebbero presentemente degni di perdono se per vana ostentazione d' una magistrale, a creder loro, e pellegrina erudizione, si ostinassero a considerare il coro stabile come parte essenziale e principale del dramma; ed a violentare il genio, torcendolo a ministerj repugnanti alla sua natura.

Si stanca alla lunga la pazienza dello spettatore al continuo insulto che fa un tale abuso al suo naturale discernimento, e ne punisce gli autori; come al riferire di Donato (Evanth. et Nonat. de Tragoed. et Commoed. in thesaur.antiquit. graecar. tom. VIII, pag. 1685 lett. D) avvenne finalmente alle antiche commedie, tenaci ancora del coro. Poichè quando dopo la rappresentazione de-

gli attori incominciava esso la sua nojosa cantilena, sorgevano concordemente gli uditori da'loro sedili; ed abbandonando lo spettacolo avvertivano della sua indiscretezza il poeta.

Tutto ciò che si è detto finora del coro stabile, non prova che debbasi perciò esiliar dal dramma indifferentemente ogni specie di coro. Perderebbe così il teatro la facoltà di valersene con dignità, con diletto, e con verisimilitudine ne'sacrificj, ne'trionfi, nelle feste, ed in molte somiglianti occasioni, nelle quali potendosi supporre che si cantino cose premeditate, è naturalissimo che molte persone convengono ne'pensieri istessi e nelle istesse parole. Anzi vi sono occasioni nelle quali può verisimilmente il coro accordarsi anche d'improvviso o ne' pensieri o nelle espressioni; come per cagion d'esempio, in una commozione o giudizio popolare dove tutti dimandino o giustizia, o vendetta o pietà, o guerra o pace, o altro di qualunque sorte. Ma in tali casi dev' essere visibilissima ed efficacissima la cagione per la quale di tante si forma una sola volontà; nè permette allora la legge del verisimile al poeta maggior lunghezza di quella che basta unicamente a spiegare questa sola e concorde sentenza, nella quale, violentato da una visibile e concorde cagione, tutto il popolo è convenuto. Ma che tutte le persone che compongono un coro stabile si accordino d'improvviso a pensare ed esprimere con le parole medesime e comparazione e descrizione, e lunghi racconti istorici, e sottili argomenti. Per dissuadere o persuadere, o

prolisse congratulazioni, o eterne condoglianze, o diffusi e poco opportuni, bene spesso, insegnamenti morali; è un inverisimile così direttamente opposto alla natura, che ha bisogno di tutta la potenza della superstizione e del costume per esser perdonato agli antichi, coi quali dobbiamo bensì nei pregi, ma non mai gareggiar nei difetti. Poichè, come Tacito saviamente asserisce, non tutto ciò che han fatto gli antichi è sempre il migliore: ma l'età nostra ancora molte arti e maniere d' acquistar lode ha prodotte, degne d'imitarsi dai posteri (Tacit. Ann. Lib. III, tom. I, pag. 467, edit. Parisiis 1682 ad usum Delph.)

Oltre i rammentati inconvenienti altri ancora ne produsse il coro non già per sua ma per colpa de' critici. Non aveano, come ognun sa, le greche tragedie o commedie alcuna divisione accennata di *Scene o di Atti*. I Gramatici (non i Greci, ma i Latini, e ben tardi) si applicarono a rinvenirle. Considerarono che ogni nuovo personaggio che esca solo, o accompagnato sul palco a parlare; o che scemi, partendone, il numero di quelli che vi rimangono, cagiona sempre alcuna specie di novità, o ne' soliloquj o ne'dialoghi o nelle azioni. Reputarono queste alterazioni parti del dramma, per natura distinte: le separarono, e le chiamarono scene. Osservarono parimente che il canto del coro interrompe, per lo più quattro volte, il corso della favola ne' drammi Greci, onde li divide in cinque parti, e supponendo essi costante questa pratica, chiamarono le cinque parti suddette *Atti*, cioè azioni subalterne, che compongono la

principale (Scaliger. Poetica, Lib. I, pag. 34, edit. apud. Commelium 1607). Ed in tal guisa il coro che stato era per l' innanzi il fondamentale e primitivo, anzi unico oggetto della tragedia, si trovò trasformato in una aggiunta, o sia in un intermedio della medesima. Ma, nell'indicare ne' Greci drammi le supposte separazioni dei cinque atti, si trovarono miseramente imbarazzati i grammatici, sì perchè incontrarono in essi or maggiore or minore il numero de' cori, come perchè i canti di questi sono talvolta così vicini fra loro, che la brevissima porzione frapposta del dramma non basta a farne un atto ragionevole, e così fra loro lontani, che l'enorme porzione del dramma che racchiudono, non per un atto solo, ma basterebbe quasi per un'intera tragedia. Pur cionnonostante non sapendo risolversi a rinunciare alla gloria della supposta scoperta, accusarono di questi inciampi l' incuria dei copisti; e divisero a talento loro nelle cinque, secondo essi, canoniche parti ogni tragedia; collocando anche talvolta mostruosamente gl' intervalli degli atti in siti, nei quali visibilmente il corso dell' azione non può essere in conto alcuno interrotto (Scaliger. Poetica. Lib. III, pag. 336, edit. cit.)

Fu avvalorata poi l' opinione de' Grammatici intorno alla da loro prescritta divisione del dramma in cinque atti dall' autorità del noto precetto d' Orazio:

Favola, che richiesta e replicata
Esser pretenda, alla comun misura
De' cinque atti si adegui; e non si stenda
Nè più, nè men.

Oraz. *Poetica, verso* 189.

Ma da quello che già si è detto e da quello che si dirà, spero che ognuno sarà meco convinto, che il sentimento di questo insigne maestro ne' quattro citati versi è ben differente da quello che si è comunemente adottato, e che le parole a prima vista presentano. Sarebbe troppo assurdo il credere che asserisse Orazio, che il dividere in cinque atti e non più nè meno una tragedia, fosse qualità necessaria alla sua perfezione. Ma è ben prudentissimo, e di lui degno consiglio l' avvertire il poeta, che per piacere al popolo ad essere con istanza ridimandato, non basta che il dramma sia intrinsecamente perfetto; ma conviene aver grandissima cura di secondare in esso, scrivendolo, il comodo e l' assuefazione degli spettatori, a' quali se ne destina la rappresentazione. Al tempo di Orazio erano assuefatti i Romani alla consueta lunghezza de' cinque atti, ed a quattro usati riposi, o intervalli de' medesimi; e crede saggiamente Orazio, che un poeta avrebbe messo in rischio la fortuna del suo dramma, benchè perfetto, volendo obbligare il popolo ad assuefazioni diverse da quelle che ne' pubblici teatri, quando egli scriveva, regnavano. Se avesse Orazio scritta la sua arte poetica quarant'anni innanzi, avrebbe forse raccomandata la divisione de' drammi in tre atti, per la ragione stessa per la quale quarant' anni dopo, in cinque prescrisse che si facesse. Poichè da una lettera, che è l' ultima del libro primo delle medesime, scritte da Cicerone al suo fratello Quinto, pare evidente che allora i pubblici drammi in tre e non in cinque atti ordinariamente si di-

videssero: Di questo finalmente e ti esorto e ti prego: che tu (siccome de' buoni poeti e degl' industri attori è costume) in questa estrema parte e conchiusione dell' affare e dell' ufficio tuo ti mostri diligentissimo; di sorte che il terzo anno del tuo impero al pari di un terzo atto, perfettissimo essere stato ed ordinatissimo comparisca. (Cic. Epist. ad Quintum fratr., lib. 1, epist. 1 in fine).

E di questo evidente pericolo che corre un dramma, ove non si rispettino le consuetudini de' popoli spettatori, abbiamo a' di nostri una convincentissima prova. Poichè essendosi tentato in Italia d' introdurre sui pubblici teatri di musica i drammi divisi in cinque atti, è convenuto abbandonar l' impresa mercè la fredda accoglienza che l' insolita novità vi riscosse. Quindi parmi limpidamente provato che peccherebbe egualmente contro questo avvertimento d' Orazio chi presentasse per pubblico consueto spettacolo un dramma di cinque atti ad una nazione assuefatta a non soffrirne che tre; e chi n' esponesse uno di tre ad altra accostumata ad esigerne cinque. Dissi *pubblico e consueto spettacolo* per avvertire, che se il dramma non fosse ai pubblici accostumati spettacoli destinato, ma ad alcuna insolita per avventura particolar festiva occasione, dal comodo e dal bisogno di questa dovrebbe prender norma e misura, e non dalle popolari assuefazioni; e, quantunque brevissimo e d' un atto solo, non sarebbe (purchè con egual' arte eseguito) men perfetto degli altri; come men perfette non sono, eseguite con egual magistero, delle pitture di una

vastissima cupola quelle d' un angustissimo gabinetto.

Dunque nè autorità di precetto, nè costanza d' esempj, nè alcuna apparente ragione esige indispensabilmente ed in ogni caso la supposta divisione; ed è gran motivo d'umiliazione per la vanità dell'ingegno umano il considerar quanti, per altro dottissimi e solenni letterati, han fatto dipendere da questa l' approvazione o la condanna di un dramma; quasi che il cinque fosse della categoria de' misteriosi numeri di Pitagora; o come se bisognasse gran profondità di dottrina, o particolare elevazione d'ingegno per dividere piuttosto in cinque che in tre parti la rappresentazione di un dramma.

È visibile che alcuni avvertimenti di Orazio non riguardano l' arte necessaria ad uno scrittore per rendere perfetta in sè stessa la sua tragedia; ma gli raccomandano bensì la giudiziosa cura di adattarle ad alcune estrinseche accidentali circostanze che possono talvolta decidere della sua fortuna; come alla opportunità de' luoghi, ai costumi ed alle opinioni del popolo ed al comodo degli attori, dove, innanzi a cui e da' quali dovrà essere rappresentata : di questo genere parmi che sia (come si è mostrato) il precetto della divisione in cinque atti : ed alcun simile oggetto parmi altresì che possa aver l' altro, nel quale, quasi immediatamente, ci prescrive che non si affanni a parlare un quarto personaggio

. . . . E molto un quarto
Personaggio a parlar non si affatichi.

ORAZIO, *Poetica*, vers 192.

Ciò non può significar certamente che sia un fallo l' introdurre a parlare più di tre persone nella medesima scena. Gli esempj della contraria pratica che si trovano negli antichi, han fatto dire a Scaligero: Non vi è scrupolo alcuno nel far che anche quattro parlino nella medesima scena (Scalig., Poetica, lib. III). E varj illustri moderni ci han dimostrato col fatto il vantaggioso e lodevole uso che può fare un destro ed esperto autore di molti interlocutori nella scena medesima. Chi sa che questo precetto non riguardi il comodo degli attori, siccome quello della divisione degli atti riguardava le assuefazioni degli spettatori. Forse le compagnie degli istrioni non eccedevano allora il numero di tre; coi quali, secondo Aristotile, avea conseguito la tragedia tutto quello che esigeva la sua natura, e si era in quello stato fermata. E favorita questa conghiettura dal seguente epigramma di Marziale:

Sono tre gl' Istrioni : e pure amante
Di quattro è la tua Paola: è a lei piaciuto
Anche, o Luperco, il personaggio muto.

Marz., lib. VI, epigr. 6, pag. 310, ed. 1680. ed in tal caso dovendo rappresentar quei tali tre istrioni maggior numero di personaggi, dovea pensare il poeta a lasciare il necessario tempo a quello che dovea travestirsi. Dunque il precetto non sarebbe relativo alla perfezione intrinseca della tragedia, ma solo al comodo del troppo ristretto numero degli istrioni ; al quale si suppliva per altro non solo col cambiamento degli abiti e delle maschere, ma spesso con qualche cantor del coro; e forse ancor talvolta

lasciando pronunciare ai personaggi che chiamavansi mute, cioè alle *comparse*, qualche breve detto, per cui non bisognasse l'abilità magistrale de'tre canonici istrioni.

Ma quando ancora questa congbiettura non resistesse all' esame, non sarebbe però mai inutile il precetto d'Orazio sanamente spiegato, dicendo egli che un quarto personaggio *non laboret*; cioè noi si affanni, non si sforzi, non si affatichi a parlare; avverte figuratamente i poeti di non mettersi molto spesso ed inconsideratamente in simil cimento. E la solidità di questo avvertimento è ben sensibile agli scrittori drammatici che hanno esperimentato operando, quanta cura, quanto artificio e quanta sperienza bisogna per sostenere il dialogo fra quattro o più personaggi senza urtare o nell' ozio di alcuni o nella confusione di tutti.

Prima di abbandonare questa materia converrebbe esaminare come, ed a qual fine imitassero i cori coi moti loro, ora procedendo a sinistra il giro del primo mobile, ora quello de'pianeti rivolgendosi a destra: ed ora la stabilità della terra, rimanendo immobili. Ma della vaghezza e nella utilità di queste astronomiche rappresentazioni o rinvenute negli antichi, o loro dagli ingegnosi critici attribuite, giudichi ognuno a suo senno. A noi giova a questo proposito unicamente l' osservare, che tutto quello che cantava il coro nel formar questi giri prendeva il nome dal fatto, e chiamavasi *strofa*, cioè rivolgimento; *antistrofa*, cioè rivolgimento opposto; ed *epodo*, cioè aggiunta al canto. Che scrivendo il poeta queste stro-

fe, antistrofe ed epodi, cambiava i metri usati in tutto il resto della tragedia: abbandonava talvolta il jambo; si valeva degli anapesti e de'trochei, piedi più veloci o vivaci; e legava insieme un certo determinato numero di versi adattato ad una particolare periodica cantilena che con altre parole, ma con le misure e con le cadenze medesime potea più volte replicarsi: che di questa più artificiosa musica che aveva preso il nome dai rammentati giri non si valse il coro unicamente cantando solo, ma talvolta a vicenda con gli attori, e gli attori parimente talvolta scompagnati dal coro. E giova l'osservar finalmente, che appunto di queste cantilene determinate, che possono replicarsi con diverse parole, conservando le misure e le cadenze medesime, son composte tutte le odi, e le canzoni e le canzonette in Italia, la quale ne conserva fedelmente e la forma ed il nome, chiamandole tuttavia universalmente *strofe* e *strofette*. Or che altro son mai le ariette de'nostri drammi musicali se non se le suddette antiche strofe? E perchè mai tanto si grida contro queste visibili e patenti reliquie del teatro greco? e da quei dotti medesimi che sempre ce ne raccomandano l'imitazione?

Ma chi vuole essere pienamente convinto delle enormi traveggole di coloro che in tuono tanto autorevole condannano come disprezzabili invenzioni del teatro moderno le nostre *arie, duetti* e *terzetti*, legga l'erudita e savia dissertazione che si trova alla pag. 168, nel secondo de'due volumi aggiunti alla ristampa in ottavo, fatta in Napoli il 1774,

de' libri poetici della Bibbia, mirabilmente tradotti in metri italiani dal dottissimo sig. don Mattei Saverio, e non solo troverà ivi gli innumerabili passi del teatro greco che convengono in ciò con la nostra presente pratica; ma vedrà ancora quanto ingiustamente alcuni critici francesi disapprovino l'uso delle comparazioni ne' nostri poemi drammatici; uso ostentato particolarmente de' Greci nelle tragedie e commedie loro, e somministrato dalla natura, che suggerisce a tutti gli uomini il ripiego di ricorrere alle comparazioni ed alle metafore (che ne sono una specie) per esprimere i loro concetti con quella vivacità ed evidenza della quale non è capace il proprio, semplice e positivo linguaggio: vedrà di qual necessario sussidio priverebbe i poemi drammatici chi togliesse loro (come vuole d' Aubignac ed i suoi seguaci) le note in margine che istruiscono i lettori delle circostanze che non possono essere esposte che dalla rappresentazione, e che, ignorate, renderebbero l' azione inintelligibile; e vedrà varj altri paralogismi scoperti ne'nuovi canoni de'moderni maestri dalla illuminata prespicacia dello stesso signor don Saverio Mattei.

(27) Cornelio ha qualche difficoltà su l'università di questa regola; e produce, oltre le altre ragioni, l'esempio che prova il contrario, della universale approvazione riscossa dal suo Polliuto: tragedia nella quale il protagonista ha il carattere di perfettissima ed irreprensibile bontà; ed è stata ciò non ostante ad è ammirata e applaudita da tutte le nazioni ed in tutte le lingue. Ma

gli risponde Dacier che da questo strepitoso, comune e costante applauso può bene in qualche maniera esser difeso l' autore; ma che l' applauso medesimo non può difender sè stesso.

Oltre a ciò gli esempj prodotti da Aristotile ne' caratteri di Edipo e di Tieste non pajono a Cornelio concordi alla regola; poichè non conosce egli in Edipo delitto alcuno che meriti le disgrazie ch' ei soffre; nè mediocrità di colpa nelle scelleragini di Tieste. Infatti Edipo è uomo di virtù così pura e sublime, che per evitare il rischio minacciatogli dall 'oracolo di divenire incestuoso e parricida, abbandona la casa che crede paterna, avventura la successione di un regno, e va ramingo e solo volontariamente in esiglio. È uomo di tal valore che assalito ed insultato con soperchieria da un numero di persone, invece di volgersi in fuga si difende valorosamente solo, ne uccide uno, ne ferisce alcun altro e li dissipa tutti. È uomo di così acuto e felice ingegno e di così eroico carattere che per liberare l' infelice città di Tebe da un orribile flagello, si espone a sciorre un enigma fino allora ad ogni altro inesplicabile, e che non disciolto gli avrebbe costato la vita. Tieste all' incontro è uno scellerato che abusa della moglie del suo fratello. Or come il primo è mediocremente buono; e come il secondo è mediocremente malvagio? Ecco le ragioni di Dacier: Edipo è reo perchè è curioso e collerico: Tieste è scusabile perchè non pecca volontariamente, ma trasportato da una passione. – La curiosità peccaminosa di Edipo è

l'impazienza di scoprire l'uccisore di Lajo, che d'ordine d'un oracolo conveniva scoprire e scacciar di Tebe per liberarla dalla peste. Or non è questo un terribile delitto? E lo sdegno vizioso è quello che si accende in Edipo alla inaspettata ed inverisimile accusa di Creonte che dichiara Edipo l'uccisore che si cerca: e dal natural sospetto che in Edipo ingiustamente nasce, che questa sia una malvagiainvenzionedell'ambizioso Creonte per iscacciarlo di Tebe e farsi luogo al trono. Sospetto giustissimo a tenore del reo carattere, che, secondo Sofocle medesimo, è attribuito a Creonte per tutto, e specialmente nell'Antigono e nell'Edipo Colonèo. Ma fra le altre sventure del povero Edipo dovea esservi ancor questa, cioè che non potesse la bontà sua conciliarsi con l'infallibilità d'Aristotile. Per sostenere questa infallibilità non ha dubitato Plutarco, e sulle sue tracce una folla di critici di metter nel numero de' delitti e lo sdegno contro i calunniatori e la curiosità; anzi l'impazienza di ubbidire agli ordini del cielo. Dio ci guardi dalla invincibili ostinazione de' dotti innamorati dei loro sistemi anche assurdi, irragionevoli e stravaganti. E la scusa all'incontro che rende mediocri, come involontarie, le scelleraggini di Tieste, dovrebbe essere la violenza di una passione.

In primo luogo il medesimo Aristotile che produce qui Tieste per esempio del carattere mezzanamente cattivo, ha deciso: *Che le azioni umane tutte si fanno per impulso d'ira o di concupiscenza; e che sarebbe assurdo il dire che perciò sieno involontarie*

(Aristot., de moribus, lib. III, cap. III., pag. 37). Ma Dacier, che non l'ignora, pretende di conciliare una così visibile antinomia, dicendo *che ciò è vero* quando si considerano queste azioni *en détail et à fond*; ma che quando son considerate *en général et en elles-mêmes* si può dire che sono involontarie e forzate: distinzion della categoria delle innumerabili, che io per disgrazia mia non intendo. Ma disfido intanto Dacier a trovarmi un scellerato, se basta una passione a giustificarlo; ed a produrmi un buono, se l'impazienza di fare il suo dovere e l'indignazione contro le calunnie sono delitti degni di castigo. Ma finalmente fra dispareri così autorevoli e contraddittorj, io non veggo a chi poter più sicuramente ricorrere che alle decisioni della esperienza.

Confessa qui Aristotile che nel suo tempo era da molti disapprovato Euripide, perchè terminava la maggior parte delle sue tragedie con catastrofe funesta; ma sostiene che per questa ragione appunto egli è il più tragico di tutti; che questa accusa nasceva dalla debolezza degli spettatori; e che quei poeti che, per secondare il genio, tenevano un cammino diverso da quello di Euripide, cadevano nell'insopportabile inconveniente di vedersi terminare una tragedia con la riconciliazione de' più crudeli nemici, e senza che alcuno sia stato ucciso, nè che si sia sparsa una sola stilla di sangue. Questo, che forse lo era a quelli d' Aristotile, non è inconveniente a'giorni nostri: e convien credere che scrivendo oggi questo gran filosofo la sua Arte Poetica adatterebbe il predetto suo ca-

none a' costumi presenti, e non a quelli di venti secoli indietro.

Potrebbe ad alcuno sembrar per avventura contraddizione l'avere Aristotile detto nel principio di questo capitolo, che la più bella delle favole tragiche sia la *ravviluppata*; e l'aver dato all'opposto verso il fine il primo luogo alla semplice. Ma conviene avvertire che in principio parla il filosofo chiaramente del nodo o sia Epitesi; e parla nel fine dello scioglimento, o sia catastrofe; onde non v'è contraddizione nella sua sentenza, approvando egli distintamente più l'Epitesi ravviluppata che la semplice, e più la catastrofe semplice che la doppia: della qual doppia catastrofe (che concede alle commedie) produsse l'esempio nell'Odissea; nella quale il fine per li malvagi è funesto, ed il fine per li buoni è felice. Ma questa felicità (a tenor del suo sistema inculcato sin da principio) si oppone direttamente al principale oggetto della tragedia: che non può rivolgersi, secondo lui, sopra altri poli che sul terrore e la compassione.

(28) Io concepisco l'utilità di questo savio precetto, ma non così la solidità della ragione che egli ne adduce: cioè che la rappresentazione di tali mostruosi portenti sia condannabile, sol perchè questi non cagionano nè terrore nè compassione. Tutto il rispetto giustissimo che io mi sento per questo gran filosofo, non basta a farmi credere che non possa la tragedia valersi d'altri istromenti per le sue operazioni che del solo terrore e della sola pietà. Parmi (come già di sopra più diffusamente si è detto) che l'am-

mirazione della virtù, rappresentata in mille diversissimi aspetti, come nella amicizia, nella gratitudine, nell' amor della patria, nella costanza, ne' disastri, nella generosità co' nemici, ed in tante altre sue commendabili modificazioni; e l'abborrimento, all'incontro, delle malvage disposizioni del cuore umano, che fanno a quelle assai spesso impedimento e contrasto; parmi, dico, che siano tutti mezzi efficaci e lodevoli per dilettare non meno che per giovare; senza condannar lo spettatore a dover inorridire eternamente ed eternamente compiangere. Vieta anche Orazio le portentose rappresentazioni; ma rende ben diversa ragione del suo divieto. Ei dice che queste non sono sofferte dagli spettatori, perchè nulla hanno in sè di credibile; e questa spiegazione è più proporzionata alla limitata estensione del mio intendimento.

. . . . E dell' altrui credenza
Non abusar: sicchè il fanciullo istesso
Che prima divorò, vivo si tragga
Una Lamia dal ventre.

Orazio. *Poetica*, vers. 339.

ed altrove

. . . . . , Medea non venga
Ad un popolo in faccia i proprj figli
A trucidar: lo scellerato Atreo
Non ardisca apprestar viscere umane
Pubblicamente in cibo: e non si vegga,
Mutar Progne in augel, Cadmo in serpente.
Tutto ciò che a mostrar prendi in tal guisa
Il mio soffrir, la mia credenza eccede.

Orazio. *Poetica*, vers. 185.

(29) Questa maniera tanto da Aristotile disapprovata, pare a me (salvo il rispetto

dovuto ad un tanto maestro) che potrebbe essere eccellentemente trattata. Se Emone, per cagion d'esempio, trovandosi fra l'ultime angosce appresso alla sua moribonda Antigone, vedesse comparirsi innanzi il padre Creonte che la fa così ingiustamente e così barbaramente morire, e corresse nella cecità del primo impeto ad ucciderlo, ma nell'atto di vibrare il colpo, sopraffatto dall'autorità degli sguardi e della voce paterna, non si trovasse più coraggio bastante a superare le opposizioni della natura e della lunga abituale venerazione; onde non potendo nè salvare nè vendicare la sposa desse sfogo all'eccesso del suo già commosso furore, uccidendo disperatamente sè stesso, la catastrofe sarebbe, io credo, delle più vive che possano immaginarsi; poichè esprimerebbe insieme il sommo grado d'efficacia a cui possan mai giungere le ragioni dell'amore, della natura, del costume e della disperazione. Nè sarebbe mancante dell'indispensabile *patos* aristotelico, cioè della commozione che nasce dalla vista de'moribondi e delle ferite. Se in Sofocle non produce negli spettatori considerabile effetto un tale accidente, è perchè il padre si salva fuggendo; onde manca il più bello ed il più tenero del caso, che è il contrasto d'amore e d'un rispetto filiale, che esercita la sua autorità anche in un animo già non più signor di sè stesso. Sofocle avrà forse avute le sue ragioni per tener questa via; ma le particolari ragioni di Sofocle non giustificano una regola generale.

Cornelio ha repugnanza ad accettare la graduazione stabilita da Aristotile per le sud-

dette maniere; e non intende perchè la prima, cioè il commettere un misfatto, conoscendolo tale, come fa Medea quando uccide i figliuoli, sia tanto inferiore alla terza, cioè all'intraprendere un misfatto senza conoscerne l'atrocità, scoprirla sul punto dell'esecuzione ed astenersene; come fa Merope, riconoscendo il figliuolo in tal punto. Consente Cornelio che il caso di Merope sia de' più teatrali che possano immaginarsi; ma dice che tutta la sua bellezza si riduce al solo momento della riconoscenza; cioè sul fine del dramma; in tutto il corso del quale il protagonista rimane sempre nella situazione medesima di volere uccidere una persona che non suppone a sè congiunta nè di amicizia nè di sangue: situazione non tragica, secondo Aristotile istesso. Onde il poeta non trova occasioni di mettere in tumulto gli affetti. Ma che all'incontro nel primo caso di Medea, la quale si propone, conosce, ed eseguisce un atroce misfatto; la continua agitazione del protagonista che sempre ondeggia fra l'amore e lo sdegno, fra la brama di vendicarsi e l'orrore del delitto, riempie non la sola catastrofe, ma tutta l'intiera tragedia; poichè le cagioni che a grado a grado lo spingono a proporsi un orribile attentato; le ripugnanze della natura, i furori e le tenerezze che alternamente ne nascono, forniscono al poeta ampia materia di mostrare il suo personaggio in situazione sempre nuova, sempre violenta e sempre incerta sino a quell' ultimo impulso che lo determina.

Avendo poco prima asserito Aristotile *che la favola ben costituita debba non da cat-*

tiva in buona, ma da buona in cattiva fortuna cambiarsi; e che appunto perchè termina Euripide quasi tutte le sue tragedie con fine funesto, sia sommamente da lodarsi, come più tragico degli altri; anche a dispetto dei molti che a suo tempo (come egli stesso ci assicura) lo disapprovano; pare che in questo capitolo manifestamente si contraddica, mettendo qui nel luogo più degno le azioni di Merope e d'Ifigenia in Tauride, che terminano con lieto fine. Ma si scandalizza Dacier d'una tale opinione come di gravissimo sacrilegio. Dice che da nessuno degli espositori è stato inteso questo capitolo; e ne concilia la contraddizione con un *distinguo,* che ha la disgrazia medesima.

(30) Per *buoni costumi* non intende Aristotile quella bontà morale che si oppone alla malvagità, come malamente alcuni, e con essi Pietro Vittorio han creduto; perchè si condannerebbero in tal guisa la maggior parte de' caratteri espressi nelle antiche applaudite greche tragedie, che sono ordinariamente scellerati. Ma chiama buon costume (secondo il parere dei più saggi) quello così bene espresso, che da ciò che il personaggio dice, si comprende chiaramente l'indole e l'inclinazione di lui, qualunque essa sia, virtuosa o malvagia; e se ne preveggono in qualche maniera gli effetti. Di modo che, egli dice, il carattere ed il costume delle donne, per natura comunemente non buono, è capace di questa specie di bontà, cioè di una espressione perfetta della imperfetta qualità loro. Non so trovar la ragione che ha mosso Aristotile a insultar qui senza necessità la metà del genere umano.

(31) Per *costume conveniente* intende quello che conviene alle diverse circostanze dei diversi personaggi rappresentati; cioè che si confaccia all' età, al sesso, alla nazione, al grado, alla professione, ed a qualunque altra loro distinta qualità. Il valore, per cagion d'esempio (dice il Filosofo), è virtù virile, e non conviene alle donne. Sentenza verissima in generale: ma parmi necessario d'aggiungervi, che facendo la natura medesima di tratto in tratto qualche eccezione da questa regola, non erra il poeta che prende a rappresentare alcuna appunto di queste eccezioni, delle quali abbiamo, e nella storia e nella favola, espressi innanzi agli occhi nostri incontrastabili esempj, scelti con universale approvazione per soggetti de' loro poemi da' più illustri antichi e moderni scrittori. Ma deve avere gran cura il poeta in tal caso di prevenire a tempo lo spettatore del particolar carattere ch' ei pretende di esprimere, quando questo non fosse comunemente già noto.

(31) Per *costume simile* intende non differente da quello, che la storia, la favola, o la comune opinione attribuisce al personaggio da rappresentarsi: onde non si faccia Achille timido, Ulisse imprudente, Medea pietosa.

(32) Per *costume uguale* intende costante, cioè tale per tutto il corso del dramma, quale si è mostrato da bel principio. Ma non si oppone però a questo solidissimo precetto il trascorso di qualche personaggio, che, violentato da una passione fa, o dice cosa, che per altro non converrebbe al

natural suo costume. Se piange Achille, se tratta Ercole la conocchia ed il fuso, non cambiano di carattere, ma mostrano sino a qual segno possano le passioni per qualche momento alterarlo. Se poi l'ineguaglianza appunto e la leggerezza fosse la qualità distintiva del carattere che prende il poeta ad esprimere, converrà allora ch'ei lo faccia sempre costantemente incostante.

(34) Io avrei creduto che in questo ordigno (supposta la magica facoltà da tutti conceduta a Medea) vi fosse tutto il necessario verisimile poetico; e così pareva a Cornelio; ma Dacier decide che ci inganniamo:

. . . . . . Se non lo merta il nodo,
Non lo disciolga un Nume.

Orazio. *Poetica*, vers. 191.

È la regola d'Orazio: ed è la migliore che possa darsi agli uomini di buon giudizio, senza il quale è inutile, anzi assai spesso dannoso qualunque ottimo precetto.

(35) Il maggior numero degli interpreti pare che convenga nella sentenza che qui con le parole *le quali oltre alle necessarie sono seguaci della poesia e caggiono sotto il senso,* intenda di parlare Aristotile della vista e dell'udito, in grazia de' quali opera la poesia drammatica: e che voglia avvertirci che bisogna gran cura nello scegliere fra gli avvenimenti d'un dramma quali debbano essere esposti alla vista degli spettatori, e quali esser loro solamente narrati.

(36) Regola ben difficile ad applicarsi ad un caso particolare: poichè l'immaginazione del poeta opera più o meno generalmente in ogni parte in un dramma. Pretendono gli

espositori che nelle due riconoscenze che succedono l'una dopo l'altra nella Ifigenia in Tauride ce ne somministri Euripide la spiegazione. Ivi Oreste riconosce la sorella perchè questa gli dà una lettera che vuol che sia portata in Grecia ad Oreste medesimo, che ha presente, e non conosce. E questa riconoscenza, dicono gl'interpreti, si fa per mezzo d'un verisimile accidente prodotto dal natural corso della favola; ed è perciò lodevolissima ed ingegnosa. Ma perchè all'incontro sia da Ifigenia riconosciuto il fratello, conviene che il poeta immagini e produca per bocca d'Oreste una quantità d'argomenti; cioè mostrandosi informato dei più segreti affari della famiglia, e rammentando cose che non potesse aver vedute o sapute che un fratello. Onde potendo queste tali cose essere infinite ad arbitrio del poeta, la riconoscenza è attribuita a lui che le produce, e non al corso della favola; ed è perciò meno ingegnosa e lodevole. Può ben essere che questo abbia voluto dire Aristotile, ma non è facile il trovar questo senso nelle sue di sopra riferite parole, cioè: *le seconde sono le fatte dal poeta;* poichè non è meno invenzione del poeta il pensiero di fare che Ifigenia scriva ad Oreste una lettera, di quello che lo sono tutti gli argomenti che produce Oreste per farsi riconoscere.

In questa seconda classe di segni mette ancora Aristotile la voce di una *spola* che in una tragedia perduta di Sofocle intitolata il Tereo scopriva parlando, ciò che era occulto: *E nel Tereo di Sofocle la voce della navicella.*

Una spola parlante in teatro sarebbe ora per noi un troppo mostruoso interlocutore. Aristotile ne pone ben l'esempio fra gli altri ch'ei reputa poco ingegnosi; ma non ne condanna però la mostruosità E pure l'invenzione è di quel Sofocle istesso, a cui dobbiamo nell'Edipo l'archetipo della perfetta tragedia. Dunque non rimane altro partito da prendere che quello d'un rispettoso silenzio a chi non ha la felicità del dottissimo Padre Brumois, e degli altri perspicacissimi critici, nel sapersi trasportar dal nostro all'aureo secolo di Atene per essere autorizzato a parlarne.

(37) Anche Orazio fu di questa sentenza allorchè scrisse:

L'uman sembiante imitator s'adatta
Al pianto, al riso altrui: se vuoi ch'io pianga,
Piangi tu primo; e dal tuo duol traffitto
Eccomi allor.

Oraz. *Poet.*, vers 101.

(38) Non saprei indovinare il fondamento sopra il quale pretende Dacier che in questa regola debba essere inclusa quella della sofistica unità di luogo, della quale per altro è profondo altissimo silenzio e qui ed in tutta la poetica d'Aristotile. Anzi non potendosi su questo punto investigar la sentenza di lui se non se per mere conghietture, parmi (come altrove si è detto) che non debba e non possa mai intorno all'unità del luogo esser supposto Giansenista quel filosofo medesimo che rispetto all'unità del tempo è Molinista scoperto.

Ma pure Cornelio è qui condannato acremente da Dacier a dispetto dell'universale

approvazione di tutti i popoli, perchè Dacier definitivamente decide (nell' esposizione di questo Capitolo) *che non già pel popolo debbono essere scritte le tragedie, ma unicamente per quei pochi che sono illuminati dalla sua luce.* E pure il suo maestro ed Aristotile asseriscono che si credeva a quei tempi precisamente il contrario, cioè, *che per i dotti i poemi epici, e per gli ignoranti i tragici si scrivessero.*

Ma di questa stravagante opinione intorno alle metafisiche unità nata nel secolo passato, dalla mente di qualche erudito critico, tanto eccellente in grammatica quanto inesperto in teatro; ed il quale visibilmente non ha mai conosciuti i limiti di quel verisimile, a cui a differenza delle copie sono obbligate le imitazioni; di questa opinione, dico, incognita a tutti gli antichi maestri, non seguitata nè pur da un solo dei più comunemente applauditi poeti, e men che dagli altri, da que' Greci stessi appunto che si sogliono addurre (non so con quanta buona fede) in esempio, si parla diffusamente altrove, come la materia richiede.

Ma non si può qui lasciare senza risposta la perniciosa massima di Dacier, *che per i dotti e non pel popolo debbono scrivere i poeti;* poichè questa sentenza avvalorata dal meritato credito di uomo di così vaste cognizioni, com' è certamente Dacier, bevuta con venerazione da poveri novizj di Parnaso, e creduta da loro infallibile, non soli li disvia dal vero cammino, ma li rende per sempre indocili agli avvertimenti dell' esperienza, che anche i meno avveduti pur fi-

nalmente corregge. E, scrivendo essi poi a tenore di così falsi principj, se si veggon negletti (come d' ordinario avviene) e disprezzati dal pubblico, in vece di emendarsi, ricorrono al nojoso ripiego di deplorare eternamente la cecità degli ignoranti ed il corrotto gusto del secolo: ripetendo con Orazio ogni momento in aria magistrale:

Non sudar molto a procurarti il vano
Applauso popolar; pago e contento
Di non molti lettori.

Oraz *Satir., lib. I, Satira X*, vers. 73.

Misera condizione (con buona pace del grande Venosino) ed inefficace difesa d'un povero dimenticato scrittore, poichè questo disprezzante consiglio si oppone direttamente agli obblighi precisi ed indispensabili del poeta.

L' obbligo principale di questo (come buon poeta) si è assolutamente ed unicamente quello di dilettare: l'obbligo poi del poeta (come buon cittadino) è il valersi de' suoi talenti a vantaggio della società della quale ei fa parte, insinuando per la via del diletto, l'amore della virtù tanto alla pubblica felicità necessario. Ora se il poeta non diletta è cattivo poeta insieme ed inutilissimo cittadino. Tutti gl'illustri esempj di virtù e le massime morali che avrà sparse inutilmente ne' male accolti suoi fogli, seguiran la sorte di questi; ed in vece di correre applaudite fra le mani del popolo ed instruirlo, saranno condannate

A ravvolgere il pepe, e agli altri impieghi
Delle inutili carte.

Oraz., *Epist. I, lib. II*, vers. 270.

Ma perchè dovrebbe mai trascurarsi quel

popolo che fa la maggior parte della repubblica e la più bisognosa di maestro? Per compiacer forse ai pochissimi che non hanno o credono piuttosto di non avere tal bisogno? Un sì tanto, a credere d'alcuno, disprezzabile voto popolare non è già l'ultimo pregio de' gran cantori d' Achille, d' Enea, d'Orlando e di Goffredo: gli eletti versi di questi in ogni luogo dai giovani e dai vecchi, dalle fanciulle e dalle matrone, da'pastori e da' gondolieri, tuttodì con nuovo piacere ricantati passano e passeranno felicemente di secolo in secolo ai più tardi nepoti a dispetto degli Zoili, degli Aristarchi, degli Infarinati, e di tutto il critico incontentabile vespajo. A questo voto, come al più sicuro mallevadore dell'immortalità, hanno pur sempre aspirato i più nobili e sublimi talenti:

Me dovunque dilati
Su la terra domata i suoi confini
Il Romano poter, me fra le labbra
Tutti i popoli avranno; e la mia fama
Vivrà (se non son vani
I presagi de' vati) eterna vita.

Ovid. *Metamorf., lib. XV, in fine.*

Lo stesso Orazio che ha mostrato di non curar poc' anzi il voto del popolo, consiglia a procurarlo nella Poetica al verso 153.

Ma tu, se pure ai giusti applausi aspiri
Di chi la tenda aspetti, e mai non sappia
Sorger dal suo sedil finchè non' dice,
Fate Plauso, il cantor; ciò ch'io pretendo,
E il popolo da te, memore ascolta.

Su la preferenza del voto di molti a quello di pochi ecco ciò che sente Aristotile: Per-

ciò meglio che un solo (qualunque ei sia) giudica una numerosa adunanza; ed è più sicura dal pericolo d'essere contaminata. Siccome l'acqua abbondante, assai men che la scarsa; così il consenso di molti, assai men che quello di pochi è alla corruttela soggetto (Arist., Polit. lib. III, cap. XV). Ed avea detto innanzi assai più precisamente al nostro caso: perciò la moltitudine giudica meglio delle opere della musica e de' poeti (Aristot., Polit., lib. III, cap. XI).

Ed in fatti, ove ben si ragioni, il voto del popolo a riguardo della poesia è d'un peso indubitamente molto più considerabile che altri non creda. Il popolo è d'ordinario il men corrotto d'ogni altro giudice. Non seduce il suo giudizio rivalità d'ingegno, non ostinazione di scuola, non confusione d'inutili, di falsi, di male intesi o mal applicati precetti, non voglia di far pompa di erudizione, non malignità contro i moderni, mascherata d'idolatria per gli antichi, nè alcun altro de' tanti velenosi affetti del cuore umano fomentati, anzi bene spesso prodotti dalla dottrina, quando non giunge ad esser sapienza. Legge ed ascolta il popolo i poeti unicamente per dilettarsi: non se ne compiace se non quando sente commoversi; e benchè s'inganni il più delle volte quando pretende di spiegare le cagioni del suo compiacimento, non s'inganna però mai in lui la natura quando si risente all'efficacia di non conosciuti impulsi che l'hanno commossa.

Soffre è vero il popolo anch'esso di quando in quando le sue epidemie, ma non mai

per sua colpa. Ed essendo sempre le cagioni di queste, accidentali, passaggiere, particolari ed esterne, possono alterarne per qualche tempo ed in qualche luogo il giudizio, ma non già farlo cambiar di natura. V'è pur troppo chi, abusando dell'innocenza del popolo, per usurpare il voto, ad onta nel merito e della ragione, sa destramente valersi della naturale imitatrice inclinazione di questo a dir ciò che altri dice, ed a correre dove altri corre; del rispettoso assenso di lui al giudizio de' dotti e de' grandi, che suppone di sè più saggi; e dell' ascendente che hanno in esso, perchè più facili a concepirsi i piaceri degli occhi sopra quelli della mente e del cuore: ma molto breve è la vita di questi ingannevoli artificiosi prestigi. Son fantasmi che poco tempo resistono contro la luce del vero. Ripiglia ben presto la natura i suoi diritti, e disperde il Goffredo tutte le letterarie congiure; ed emerge il gran Cid dalle soperchierie dell' invidiosa potenza: e trionfa la Fedra della sua temeraria rivale.

(39) Mentre Aristotile vorrebbe che il poeta fosse e agitato e commosso, sarebbe desiderabile ch' egli avesse più chiaramente assegnati i confini onde accordare tai requisiti con l'aurea incontrastabile sentenza d'Orazio:

Il buon giudizio è il capital primiero
Dell' ottimo scrittor.

Poet., vers. 309.

(40) Crederei di far troppo gran torto ad Aristotile se supponessi come l' abate d'Aubignac, che prescriva il filosofo a chi vuol formare un dramma, d'incominciare in astrat-

to una favola ideale, e dopo averla internamente immaginata, andar cercando nella storia i personaggi ai quali ci possa particolarmente applicarla. Questo sarebbe un far prima i ritratti e cercar poi chi ad essi somiglino. Credo bene insegnamento d'Aristotile che il poeta (qualunque sia il soggetto particolare già antecedentemente da lui, e liberamente eletto) nel formarne poi la tessitura, e la catastrofe debba aver innanzi agli occhi il corso che generalmente sogliono, e naturalmente, tenere così le azioni umane come gli incidenti che le producono: e pensare che nel giovine, nel vecchio, nel cittadino, o nel pastore, ch' ei vuol particolarmente rappresentarci, debbano ritrovarsi quelle circostanze d'inclinazioni e di costumi che in tutti i giovani, in tutti i vecchi ed in tutti i cittadini e pastori generalmente si ritrovano.

(41) Gli espositori ed i Cristiani hanno scritti interi trattati per concordare Aristotile in questa divisione con sè medesimo; ma il testo è per me men tenebroso di loro; onde non dipendendo l'utilità degli insegnamenti dalla concordanza delle divisioni, credo inutile l'investigarla con tanta fatica. Ma vi sono inciampi anche maggiori. S'impegna qui il filosofo a dar nome a queste quattro specie di tragedie: e lascia poi senza nome la quarta che vuole che si comprenda dalle Forcidi e da tutte le tragedie che trattano soggetti infernali. Io non so perchè abbia esclusa da queste classi quella delle tragedie semplici, avendovi incluse le implesse. Ma ciò poco importa all'utilità degli insegnamenti.

(42) Molti gravissimi critici han voluto torcere in altro senso queste parole; ma io credo con Dacier che abbiano torto manifesto.

(43) Ci ha per altro insegnato antecedentemente che non si faccia passare un malvagio dalla buona nella cattiva fortuna; perchè *una tal costituzione è ben grata agli spettatori, ma è mancante del terribile e del compassionevole* (Aristot., Poet., Cap. XIII, tom. IV, pag. 14), senza i quali non cessa mai d'avvertirci che non può sussistere la tragedia. Chi vuole un lungo *distinguo* col quale si pretende di accordare questa antinomia lo vegga in Dacier. Aristotile non ne prende affatto alcuna cosa, e si contenta di difender solo l'inverosimile de' proposti casi con una sentenza d'Agatone, cioè *che è verosimile che molte cose succedano anche contra il verosimile* (Arist., Poet. cap. XVIII, tom. IV, pag. 21.)

(44) Da questa sentenza che non contiene nè più nè meno di quello che qui sopra ho fedelmente riferito, deduce Dacier che il coro stabile è il fondamento della verisimilitudine del dramma, che ora si chiama tragedia: e che tutto è in rovina quando questa truppa di sfaccendati non imbarazza la scena. Pare che questo valent'uomo siasi qui del tutto dimenticato quanto con l'autorità d'Aristotile medesimo (a lui certamente ben noto) abbiam di sopra rammentato parlando a lungo del coro; cioè che questo solo coro (soffrasi questo breve inevitabile epilogo) composto unicamente degli inni che si cantavano dopo le vendemmie

in onor di Bacco, era tutta la tragedia; quando non era ancor nata quella che, cambiando natura, ma ritenendo il nome della sua madre, chiamossi poi, e tuttavia da noi tragedia si chiama: che furon da bel principio inventate le favole (che poi si chiamaron tragedie) per interrompere la noja delle lunghe cantilene di quel coro, del quale chiama Aristotile *Episodio* (cioè aggiunta al canto) tutta la rappresentazione del frapposto dramma, che aveva già a'giorni suoi assunto il nome di tragedia; ed occupava già con maggior diletto che il nudo coro la curiosità degli spettatori: che l' autorità della religione, non la cura del verosimile obbligò i poveri poeti d' allora a conservar questo loro incomodo coro, malgrado l'enorme difficoltà d'accordarlo col verisimile delle rappresentazioni drammatiche, di natura, come abbiam detto, affatto diversa: difficoltà che si conosce in quasi tutte le tragedie greche che ancora ci rimangono nelle quali, per non escludere il coro, convien tollerare le frequenti inverosimili, indiscrete confidenze che fanno ad esso de' loro più neri segreti Medea. Fedra ed altri personaggi: e convien soffrire che tutte le persone che compongono un coro, obbligato a non abbandonar mai la scena, pensino tutte improvvisamente lo stesso, e si esprimano improvvisamente tutte con le parole medesime: insulto troppo visibile che si fa così al verosimile. E pure l' eruditissimo Dacier definitivamente decide che del verisimile consiste appunto nel coro stabile il principal fondamento: e vorrebbe che noi per render perfette le nostre tragedie, ce l'ad-

dossassimo di bel nuovo, senza esser divoti di Bacco. Oh Dio buono! Quanto mai son mal difese dalla dottrina le operazioni del giudizio sedotto dagli impegni e dalle passioni.

(45) Aristotile invece di proseguire nell' esposizione dell' intrapresa arte poetica, s' avvisa inaspettatamente, con ordine almeno in apparenza retrogrado, d' insegnargli la grammatica, e ne fa in questo e nel seguente paragrafo un lungo, ma non compiuto trattato, incominciando dall' alfabeto. Io non ho coraggio di attribuire al filosofo un così visibile disordine, e sono persuasissimo che questo trattato grammaticale sia stato da lui ad altro luogo destinato; e che quello che occupa presentemente in quest' arte poetica gli sia stato inconsideratamente assegnato per incuria de' copisti, o per una di quelle alterazioni che possono in tanti secoli aver facilmente sofferta gli scritti suoi. È vero che il dottissimo Dacier crede queste istruzioni grammaticali ottimamente qui collocate, perchè, dice egli, il grammatico ed il poeta le esaminano con oggetto molto distinto, non volendo ritrarne il primo che il parlare corretto a tenor delle regole: e cercandovi l'altro le maniere di dare al suo discorso dolcezza, armonia ed attitudine ad imitar la cosa che vuole esprimere. Io avrei bisogno che mi fosse insegnato come possano trovarsi tali soccorsi ne' primi crudimenti grammaticali, e se vi sono, parmi crudeltà di Aristotile il non avercene additato sin qui nè pur uno. Dovea almeno l'autore di questa distinzione accennare quale influenza pos-

sa avere nel procurar dolcezza ed armonia, il saper quante sieno le lettere: che si dividono in vocali e consonanti, e semivocali: e quali enti siano il nome, il verbo e la congiunzione. V' è anche di più, che Aristotile (secondo la testimonianza di Quintiliano) aveva dato altrove all'orazione tre sole parti: cioè il nome, il verbo e la congiunzione, e qui ne dà otto, cioè la lettera, la sillaba, la congiunzione, il nome, il verbo, l' articolo, il caso e l'orazione. E decide Dacier che questa non è contraddizione, perchè quando Aristotile assegnò tre sole parti all'orazione parlava da filosofo, e qui assegnandone otto parla da poeta. Chi mai non ne rimarrebbe convinto?

(46) La spiegazione che trascura Aristotile de' nomi, cioè delle parole ch' ei chiama ornate, parmi visibilmente supplita da Orazio nella sua arte poëtica dal verso 234 sino al 243. Anzi è chiaro che valendosi il poeta in questo passo de' medesimi non comuni termini usati dal filosofo; cioè di *dominantia nomina*, si convince d' averlo avuto precisamente presente nello scrivere.

Non userei sol voci incolte, e tutte
Non col suo nome a dinotar (s' io fossi
Di satirici drammi autor) torrei.
Nè dal tragico stil tanto, o Pisoni,
Studierei di scostarmi, onde parlasse
La stessa lingua e il buon Silen, d'un Dio
Ajo e seguace; e Davo, e la sfacciata
Pizia, qualor nello scroccare accorta,
Dall' avaro Simon spreme un talento.
Di note voci i versi miei formati
Vorrei così, che conseguir l' istesso

Speri ciascun ; ma se l' istesso ardisce,
Indi e s' affanni invan. Tanto han di forza
L' ordine e l' union! Tanto è di nuovo
Splendor capace ogni comune oggetto.

ORAZ., *Poet.*, *vers.* 234.

(47) Ha dato questo eccellente precetto Aristotile anche nella rettorica, dicendo *che si toglie la bassezza, quando si compone eleggendo le parole fra quelle del dialetto consueto, come ha fatto Euripide, il primo che ne ha dato l' esempio* (Arist., Rett., lib. III, cap. 2, tom. III, 298).

(48) A' giorni nostri il consiglio di valerci di parole straniere è affatto impraticabile nell' italiano idioma. Dante sulle tracce di Omero ha tentato quest' ultimo, e, malgrado tutto il meritato suo credito, non ha trovato seguaci. E l' accorciamento o allungamento delle parole a tenore delle esigenze del metro, non è sofferto fra noi, e renderebbe ridicolo lo scrittore. Non mancava anche ai tempi di Aristotile (come egli stesso ci informa) chi disapprovasse questa enorme libertà, che rendendo troppo facile il verseggiare, toglie il merito ed il mirabile al lavoro del poeta. Ed infatti ancor che altri non si vaglia che delle licenze ai poeti comunemente permesse, sempre le licenze accusano quel bisogno dello scrittore, che si dovrebbe col maggiore studio nascondere.

(49) La conoscenza di questa misura dipende affatto dal buon giudizio dello scrittore, il quale se non n' è dalla natura gratuitamente dotato, appunto nell' applicare malamente le ottime regole, corromperà ogni lavoro. La misura più certa nella scelta

di sopra rammentata e di qualunque altro ornamento poetico è il rigettare tutti quelli che chiama Orazio *ornamenti ambiziosi* (Poetica, ver. 447), cioè che non hanno altro impiego che quello unicamente di adornare; ed il valersi all'opposto di quelli, che sono o pajono almeno utili o necessarj all'opera che altri si propone: siccome le colonne, necessario sostegno di un edifizio, ne formano nel tempo stesso un nobilissimo ornamento.

(50) Qui convien ricordarsi che Aristotile non si vale mai delle parole passioni, o patetico, per significare le perturbazioni dell'animo (come la maggior parte degli Espositori, non so con qual ragione, traduce); essendosi egli, come di sopra abbiam veduto, limpidamente dichiarato, che con tali parole egli intende sempre di significare le fisiche affezioni del corpo: come sono i colpi, i tormenti, le ferite e le morti.

(51) Io non so se col dire *solamente quella parte che si fa in palco*, possa intendersi in un col giorno, come Dacier asserisce determinando, che la giusta misura di un poema epico, secondo questo precetto d'Aristotile, consista nel poter esser letto in un giorno solo. Come mai persuadersi che quindici e più mila versi della Iliade, possano essere intelligibilmente letti in tal tempo? E come giudicare se l'Odissea che ha intorno a tre mila versi di meno, o l'Eneide che ne ha di meno quasi seimila, possano aspirare, secondo questa regola, d'essere legittimamente annoverati fra i poemi epici regolari? Ma se io mi sentissi abile a scri-

vere un poema eroico non esiterei punto fra questi dubbj; seguirei arditamente le tracce di qualunque de' grandi maestri, e lascerei la rigorosa osservazione di questo precetto a chi ha la perspicacia d' intenderlo.

(52) Lo stesso possiam dir noi della nostra ottava rima, che può vantarsi d'avere ottenuta l'universale approvazione e di tutti i dotti e di tutti i popoli negli innumerabili poemi scritti in questo metro, de' quali abbonda l'idioma italiano. Effetto della dolcezza di quella seduttrice cantilena che previene il fastidio ed inganna la stanchezza dei lettori co' suoi periodici regolati riposi, non tanto affollati che l' uniformità ne rincresca; nè così fra loro distanti che si perda l'idea del suo misurato armonico giro che li cagiona; nè così gelosi che costringano lo scrittore ad interrompere la serie connessa dei suoi pensieri.

Forse per la scarsezza delle simili desinenze non si valsero della rima nè i Greci nè i Latini, ma nè pure del cannocchiale, della bussola, o della stampa, nè di tante nuove, ma utili e belle per altro, e da tutti i popoli adottate ed applaudite invenzioni. L'uso della rima famigliarissimo a tutti gli Orientali, è per noi, a dir vero, laborioso e difficile; ma appunto perchè è più difficile e laboriosa l'arte di scolpire in marmo che in cera, è in pregio tanto maggiore. Il numero infinito di rimatori prova che la difficoltà non eccede finalmente le forze dei poeti che non abborriscono la fatica. Ed è certissimo altresì, che dallo sforzo di un ingegno, ristretto fra le angustie della rima

escono, e non di rado, come da selce percossa, quelle poetiche luminose scintille, che nella lentezza della libertà non avrebbero potuto forse mai sprigionarsene. Come parimente è sicuro che fra il vigore d'un istesso pensiero, espresso in verso sciolto o rimato, corre la differenza medesima che si vede fra la violenza d'un istesso sasso tratto con la semplice mano, e scagliato con la fionda, ma da chi sappia adoperarla. E senza tutte queste convincentissime ragioni chi mai in favore del verso sciolto potrebbe opporsi alla dolorosa esperienza che han fatta di questa incontrastabile verità gli insigni poemi in tal libero metro de' quali è fornita la nostra lingua: come l'Italia liberata del dottissimo Trissino: le sette giornate del mondo creato dell'immortale Torquato Tasso, ed altri non pochi che pieni d'arte, di dottrina e di merito a dispetto dell'alto credito de' loro autori e del favor della stampa, unicamente perchè mancanti di rima, giacciono in una profonda dimenticanza, ignoti a tutto il mondo, e non letti per lo più nè pur da quei pochi letterati medesimi che talvolta li rammentano per sola pompa di erudizione.

(53) Io non giungo a capire come possa dirsi fuor della favola il difetto d'un verosimile, tanto sempre alla rappresentazione necessario, che, se un solo istante si rimovesse, perirebbe subito e la rappresentazione e la favola.

(54) Morale estremamente rilasciata, nella quale è forse trascorso Aristotile per l'impegno intrapreso di sostenere l'inverosimile

ignoranza di Edipo intorno alle circostanze della morte di Lajo.

(55) Qui Dacier impiega tutta la sua dottrina per sostener Omero impeccabile. Non lascia senza risposta nè pur una delle opposizioni a quelle fatte sin ora: asserisce pieni di profonda fisica e morale filosofia i deboli e viziosi caratterì attribuiti agli Dei, ed esalta come nobilissime alcune di lui comparazioni che forse per l'enorme cambiamento de' costumi nel corso di tanti secoli necessariamente avvenuto, tanto compariscono ora indecenti. Non so se tutto quello ch' egli su questo proposito asserisce sia concludentemente provato; ma è bensì provato ad evidenza in questo suo erudito trasporto, che il giusto rispetto che tutti abbiamo e dobbiamo avere per questo venerabile padre de' poeti era in lui degenerato in cieca idolatria.

(56) Pietro Vittorio, Heinsero ed altri avendo trovato questo numero minore dei fonti di sopra rammentati, ne han disparato il ragguaglio. Ma Dacier e il Castelvetro credono averlo trovato, contando (ciascun di essi per altro in modo diverso) i fonti, che soprabbondano, come parti di quelli che ammettono nella dozzina. Si può, credo io, lasciar senza discapito a chi l'ambisce tutta la gloria di questo calcolo.

(57) Pretende Dacier che questo passo d'Aristotile provi che vi fossero due sorti di Rapsodi, de' quali altri recitassero cantando, ed altri senza canto, e tradusse il passo nella seguente maniera: Outre que ce défaut n'est pas moins commun à ceux qui récitent un poëme épi-

que, comme Sosistrate; ou qui le chantent, comme Mnasithaeus d'Oponte. La distinzione che fa Dacier in questa traduzione fra due diversi generi di rapsodi non è nel testo: il testo dice unicamente: *poichè ancora altri recitando l'epopea può superfluamente usare i segni, il che faceva*, ec., per dimostrare così che l'epopea come la tragedia ha bisogno di buoni esecutori. Chi ha detto a Dacier che Mnasiteo non gestisse, e che Sosistrato non cantasse? D'onde deduce egli mai che entrambi non facessero e l'uno e l'altro? Ma la spiegazione che fa Aristotile de' difetti comuni agli istrioni ed ai rapsodi è prova che gli uni e gli altri gestivano cantando, e Dacier impegnato nella sentenza che della tragedia non si cantassero se non se i cori, per eludere questo argomento poco a lui favorevole, è ricorso al sofismo d'interpretare come distinzione di mestiere quella che nel testo è mera distinzione di difetto comune al rapsodo ed all'istrione. Il mirabile si è, che il medesimo Dacier ingenuamente confessa di non aver trovato in verun autore antico che de' rapsodi altri recitassero cantando ed altri senza canto, ma non cangia perciò di opinione. I decreti de'grandi Critici sono irrevocabili come quelli del Fato.

Anche il Padre. Sanadon per evitare una prova che le tragedie interamente si cantavano si vale di un simile sutterfugio nello spiegare i seguenti versi d'Orazio:

Che il tragico poema, ignoto innanzi,
Tespi inventasse è fama: il dramma errante
Trasportando sui plaustri: il qual col canto
E col gesto esprimean, dipinti il viso.

Oraz., *Poet*, *ver.* 275

Quel *canerent agerentque* gli era sommamente incomodo: onde per adattarlo alla sua sentenza, egli aggiunge di propria autorità la limitazione d'una (secondo lui sottintesa) particella disgiuntiva; e vuol che s'intenda *quae partim canerent, partim agerent.* Chi si arroga il privilegio di supporre così a suo talento ciò che a lui bisogna negli autori, è sicuro di mai non poter esser convinto.

(58) Essendoci poc' anzi detto che i rapsodi cantavano, parrebbe che qui Aristotile cadesse in manifesta contraddizione, assegnando la musica alla tragedia come suo privato vantaggio. Ma piuttosto che condannare il nostro filosofo di una contraddizione sì chiara e sì vicina, convien credere che il canto de'rapsodi fosse molto più uniforme. e più semplice di quello del coro e degli attori, quando nelle strofe, nelle antistrofe, negli epodi e ne' cantici si valevavo d' una musica numerosa e figurata che chiama Aristotile *melodìa*; della quale non facevano mai uso ne'diverbj. Differenza limpidamente spiegata da Aristotile medesimo nel libro VIII, Cap. V della Politica. Passo da noi fin da bel principio citato.

(59) Non so perchè abbia qui taciuto Aristotile il merito più grande del tragico poeta, cioè quello di soddisfare, scrivendo all'indispensabile impegno di scordarsi affatto di sè medesimo; e di non parlar mai col proprio, ma sempre col suono altrui; arte che suppone una ben difficile conoscenza, ed una non comune attività a poter assumere a suo talento il carattere, cioè le disposizioni dell' animo d' un personaggio in-

trodotto; arte che produce il più squisito di tutti i piaceri, mentre rende visibili le diverse ne' diversi individui interne alterazioni degli affetti umani; de'quali a seconda del bisogno, investito il poeta, ne investe l'animo de' suoi spettatori, e seco dolcemente lo trasporta dove gli aggrada; arte magistralmente insegnata da Orazio nella sua Poetica:

Che la sola beltà pregio bastante
D'un poema non è senza quel dolce
Incanto seduttor che in mille affetti
A voglia sua lo spettator trasporta.

Poet., vers. 99.

ed arte infine così al poeta tragico necessaria, che negletta dal gran Torquato, lo ha reso nel suo Torrismondo tanto inferiore a sè stesso, quanto nell'immortal suo Goffredo è superiore ad ogni altro.

FINE.

INDICE

PARTE PRIMA

SI DIVIDE IN NOVE CAPITOLI, E SI DICE CHE COSA SIA POESIA IN GENERALE ED IN PARTICOLARE

PARTE TERZA

SI DIVIDE IN VENTISETTE CAPITOLI, NE' QUALI SI DICE DELLA TRAGEDIA

PARTE QUARTA

SI DIVIDE IN QUATTRO CAPITOLI, NE' QUALI SI DICE DELL' EPOPEA.

PARTE QUINTA

SI DIVIDE IN CINQUE CAPITOLI, NE' QUALI SI DICE DELLE ACCUSE, E DELLE SCUSE DE' POETI.

PARTE SESTA

SI DIVIDE IN QUATTRO CAPITOLI, NE' QUALI SI DICE QUALE SIA PIÙ DA PREZZARE TRA L'EPOPEA O LA TRAGEDIA.

MILANO

PER NICOLÒ BETTONI

M.DCCC.XXVII